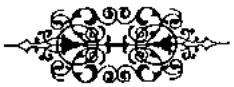
WALDEMAR OKOŃ

SZTUKI SIOSTRZANE

WYDAWNICTWO UNIWERSYTETU WROCŁAWSKIEGO

SZTUKI SIOSTRZANE

MALARSTWO A LITERATURA W POLSCE W DRUGIEJ POŁOWIE XIX WIEKU



Żonie mojej Danusi
dedykuję

HISTORIA SZTUKI VI

WALDEMAR OKOŃ

SZTUKI SIOSTRZANE

MALARSTWO A LITERATURA W POLSCE W DRUGIEJ POŁOWIE XIX WIEKU

WYBRANE ZAGADNIENIA

WROCŁAW 1992
WYDAWNICTWO UNIWERSYTETU WROCŁAWSKIEGO

KOLEGIUM REDAKCYJNE

Wanda Dryll, Karol Fiedor, Ewa Kolasa, Jerzy Kucharczyk, Herbert Myśliwiec, Janusz Trzciński (przewodniczący), Wojciech Wrzesiński

Redaktor Serii

Mieczysław Zlat

Redaktor Wydawnictwa

Bogumiła Madej

Opracowanie typograficzne

Maciej Szłapka

Na okładce wykorzystano fragment obrazu T. Ajdukiewicza, *Obóz powstańców w lesie*, Muz. Narodowe w Poznaniu, fot. L. Perz, F. Maćkowiak

© Copyright 1992 by Uniwersytet Wrocławski — Wydawnictwo

ISSN 0239-6661 Acta Universitatis Wratislaviensis No 1330

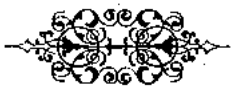
ISSN 0860-4746
ISBN 83-229-0728-1

Wrocławska Drukarnia Naukowa, zam. 1332/91

SPIS TREŚCI

1. PRZEDMOWA | 7
2. KORESPONDENCJE SZTUK | 15
3. TYPY I CHARAKTERY | 52
4. FIZJOLOGIE | 109
5. SZKICE I OBRAZKI | 130
6. W KRĘGU GENOLOGII – RODZAJOWOŚĆ | 158
7. HOGARTH – FLAMANDYZM – RAFAEL | 187
8. NURT NEOSARMACKI – PIERWIASTEK GAWĘDOWY | 217
9. MIĘDZY MITEM A SIELANKĄ | 272
10. ALEGORIE NARODOWE | 325
11. STYLE ODBIORU | 375
SUMMARY | 408
SPIS ILUSTRACJI | 416

PRZEDMOWA



W opowiadaniu W. Pola pt. *Szkice z życia artystów* jeden z bohaterów — niemiecki malarz — uskarża się, że w wieku XIX właściwie nie można być prawdziwym artystą. Jak mówi: „Ja mam tchnąć życie na płótno, a muszę rozprawiać... z poetą o myśli, z filozofem o duszy, z estetykiem o układzie obrazu, z historykiem o tajemnicy dziejów..., z anatomem o muskułach i kościach, a teraz przyszła jeszcze frenologia i cyrklem każą mi mierzyć różne wypukłości czaszki i to najmilsze jeszcze ze wszystkiego, że samo malarstwo jako sztuka ma znowu inne i zupełnie odmienne pretensje. Bo to wszystko nie da mi ani rysunku, dla którego wzorów trzeba szukać gdzieś daleko w naturze, gdzieś głęboko w duszy, bo to wszystko nie da jeszcze kolorytu, dla którego wzorów potrzeba szukać... w sferze muzycznych tonów".

Sądząc z tej wypowiedzi malarstwo w omawianej epoce było „sztuką niemożliwą" i jedynie nierespektowaniu wszystkich zasad, jakimi powinno się ono w myśl ówczesnych wskazań estetycznych kierować, zawdzięczamy powstawanie kolejnych obrazów. Przed podobnym dylematem staje też każdy, kto pragnie omówić sferę związków pomiędzy malarstwem i literaturą. Ogrom materiału faktograficznego, brak podstawowych opracowań szczegółowych, wielość możliwych ujęć metodologicznych sprawiają, że wybór właściwej drogi postępowania przypomina wręcz tworzenie owego „niemożliwego" dzieła sztuki w XIX wieku. Dlatego pisząc pracę na ten temat skazani jesteśmy na konieczność wyboru oraz opowiedzenie się po jednej ze stron toczącego się od wieków sporu pomiędzy ideą Horacjańską i Lessingowską, pomiędzy eksponowaniem heteronomicznych lub podkreślaniem autonomicznych właściwości

sztuk. Oczywiście możliwa jest tu zgoda z J. Seznecem i napisanie tekstu realizującego zasadę „skromnego podejścia faktograficznego", jednak taką próbę przekreślają od razu wyznaczony tematem kilkudziesięcioletni obszar czasowy oraz wielość zjawisk, jakie w ujęciu ściśle faktograficznym nie podlegałyby wyjaśnieniu.

Pisząc o „korespondencji sztuk" tym samym niejako opowiadam się po stronie Horacego i jego zasady „ut pictura poesis", a nie Lessinga, chociaż takie stanowisko wynika głównie z chęci wskazania na nowe możliwości interpretacji sztuki malarskiej i literackiej, a nie jedynie z moich osobistych preferencji i upodobań. Sięgnięcie po utwory literackie i dzieła plastyczne nie mieszczące się dotąd w sferze zainteresowań „lessingowskich" historyków sztuki było konieczne, ponieważ właśnie w utworach drugo- i trzeciorzędnych w sensie artystycznym, lecz znaczących dla omawianego związku sztuk, najpełniej moim zdaniem, a jest to opinia, której patronuje sam Alexis de Tocqueville, przejawia się ów tak poszukiwany przez filozofów i estetyków „duch czasu". Był to duch nie uznający dwudziestowiecznych barier i podziałów, dążący do jedności i realizujący wspólne cele bez względu na granice tworzywa i właściwości środków wyrazowych poszczególnych sztuk.

Współczesna nauka o sztuce, i to głównie dzięki przyjęciu pozornie odległych od wszelkich spraw spirytualnych metod strukturalistycznych i semiologicznych, zaczęła przekraczać zaklęty krąg autonomizacji sztuk wyznaczony przez osiemnastowiecznych myślicieli i umocniony przez dwudziestowieczne awangardy. Stąd wielość powstających w ostatnich latach prac poświęconych pograniczu słowa i obrazu, korespondencjom sztuk, przestrzeni w literaturze i czasowi w malarstwie. Prace te omówiła obszernie M. Poprzęcka w książce pt. *Czas wyobrażony. O sposobach opowiadania w polskim malarstwie XIX wieku*, dlatego w tym miejscu problem ten jedynie sygnalizuję. Zastanawia tylko to, że niezbędne było zupełnie nowe spojrzenie na sztuki wizualne — wykorzystanie zdobyczy teorii komunikacji, semiologii, językoznawstwa ogólnego, po to by

powrócić, wprawdzie w odmiennej otoczce terminologicznej i w sposób być może bardziej precyzyjny i udokumentowany, do odwiecznej idei „sztuk siostrzanych", które trzymają się za ręce i współistnieją, ponieważ dzięki nim odtwarzana jest natura (w nowoczesnym języku oznacza to wspólnotę procesów denotacyjnych) oraz wyrażane są treści dyskursywne (wspólnota procesów konotacyjnych).

Dopiero współczesna lingwistyka (myślę tu szczególnie o pracach E. [redacted] i L. [redacted] przypomniała, że pomiędzy dwoma systemami posługującymi się odmiennym tworzywem możliwe są relacje homologii oraz interpretowalności i że zaproponowany przez F. [redacted] podział na element „znaczący" i „znaczony" w znaku, ograniczający teoretyczne możliwości wskazań na związki pomiędzy sztukami posługującymi się słowem i obrazem, można wzbogacić o takie pojęcia, jak plan wyrażania i plan treści oraz forma i substancja, dzięki czemu okazało się, że związki te niemożliwe na poziomie substancjalnym, możliwe są już na poziomie formy planu wyrażania. Problemami tymi zajmowałem się szczegółowo w opracowaniu poświęconym narracji wizualnej (*Sztuka i narracja. O narracji wizualnej w malarstwie polskim 2 połowy XIX wieku*) dlatego tutaj tylko je sygnalizuję, ponieważ ściśle teoretyczna analiza nie była tym razem moim założeniem.

Pragnąc odejść od może bezpiecznej, ale zawężającej pole widzenia taktyki „skromnego podejścia faktograficznego", skierowałem się w stronę badań nie tyle samych dzieł, co towarzyszącej im „poetyki odbioru", jako że w pełni zgadzam się z M. Poprzęcką piszącą, iż problem „korespondencji sztuk" był i jest w przeważającej mierze problemem rozgrywającym się w sferze nie tyle percepcji obrazów i tekstów literackich, co sposobów ich rozumienia i wartościowania. Stąd tak wiele w mojej pracy przytoczeń i cytatów wprowadzających w ów specyficzny, wyrażający „ducha epoki" język artystów i krytyków, stąd też konsekwentne wskazywanie na wspólne kryteria oceny zarówno dzieł literackich, jak

i malarskich oraz „oświetlanie się" sztuk nie tylko na poziomie tematu i motywu, lecz również na poziomie starającego się wyrazić istotę faktu artystycznego języka, będącego, i tu zgadzam się z E. Benvenistem, systemem interpretującym wszystkie inne systemy znakowe.

Proponowana przez H. R. Jaussa w książce *Literaturgeschichte als Provokation* i dotąd nie napisana historia literatury widzianej z perspektywy odbioru, wydaje się możliwa do napisania właśnie przy obszerniejszym wykorzystaniu sfery pogranicza sztuk, w której niektóre procesy nabierają wyrazistości i stają się bardziej czytelne. Nie pretendując do prawa wypełnienia tej luki, postanowiłem jednak konsekwentnie prezentować dziewiętnastowieczne „horyzonty oczekiwań", które moim zdaniem wyznaczały w ówczesnej Polsce większość działań artystycznych i współtworzyły swoistą „chorobę polonizmu" panującą w sztuce przez całą omawianą epokę.

Kolejne rozdziały pracy poświęcone są rekonstrukcji idei „korespondencji sztuk" w rodzimej krytyce artystycznej, analizie pojęć „typ" i „charakter" funkcjonujących nie tylko w języku krytyki, lecz również na poziomie kształtowania samych dzieł oraz specyficznemu gatunkowi literackiemu, jakim były „szkice i obrazki". Analiza pogranicza sztuk z konieczności dotyka zagadnień zarówno ściśle literackich, jak i malarskich, stąd też próba wskazania na te „miejsca wspólne", które były w XIX wieku najistotniejsze, ponieważ sięgały do „struktur wewnętrznych" dzieł literackich i malarskich. Takimi organizującymi same dzieła i sposób ich odbioru „strukturami wewnętrznymi" były moim zdaniem pierwiastki: „rodzajowy", „gawędowy" i „sielankowy", które starałem się wyodrębnić po to, aby pokazać, że idea „korespondencji sztuk" odnosiła się nie tylko do tradycyjnej wspólnoty motywów, lecz przenikała głębiej, wyznaczając strukturę i sposób funkcjonowania samego dzieła.

Osobne miejsce w opracowaniu znalazło omówienie tak zna-

miennych dla dziewiętnastowiecznej krytyki literackiej fascynacji sztuką malarską i „korespondencyjnych" przekonań o literackości malarstwa. Starałem się też na wybranych przykładach ukazać jak przekraczano wówczas bariery stawiane przez właściwości tworzywa wizualnego i słownego, jeżeli procesom tym towarzyszyło przekonanie o wspólnocie celów i zadań stawianych przed sztuką „w ogóle". W moim przekonaniu sztuka polska w XIX wieku była w przeważającej mierze sztuką alegoryczną, ukierunkowaną na w miarę precyzyjny sposób rozumienia niesionych przez nią „zaszyfrowanych" znaczeń, a rodzima alegoryka narodowo-patriotyczna to obszar szczególnie wyraźnie objawiający ówczesne korespondencje pomiędzy sztukami.

W toku rozważań niemożliwe było ścisłe przestrzeganie wyznaczonych tytułem pracy granic chronologicznych, ponieważ wiele omawianych zjawisk artystycznych miało swój początek wcześniej i trwało przez kolejne dziesięciolecia. Starałem się jedynie nie przekraczać ogólnych barier roku 1830 i 1890, kładąc szczególny nacisk na najmniej znane lata okresu „przedburzowego" i później — lata siedemdziesiąte i osiemdziesiąte.

Przeświadczenie o sprzyjającym „korespondencjom sztuk" romantycznym w swej istocie charakterze dziewiętnastowiecznej sztuki polskiej pozwoliło na szczególne uwypuklenie procesu przejmowania przez malarstwo zadań i funkcji pełnionych przez literaturę do okresu wybuchu powstania styczniowego. Jednocześnie pisząc tę pracę starałem się wskazywać na te problemy i sposoby wartościowania, które były właściwe dla wieku XIX. Dlatego nie pisałem o „czasie i przestrzeni" w malarstwie i literaturze, lecz o potrzebie naśladowania natury i dążeniu do ideału, nie analizowałem „elementarnej jednostki znaku ikonicznego", lecz zastanawiałem się nad „obrazem" w poezji i „poetycznością" malarstwa. Tak płynne w omawianej epoce granice pomiędzy literaturą „czystą" a tą spełniającą pozaliterackie funkcje oraz analogicznie pomiędzy „czystym" malarstwem i wyrażającą podobne idee ryciną, skłoniły

mnie do sięgnięcia po utwory mieszczące się często na pograniczu literatury i piśmiennictwa oraz sztuki malarskiej i kiczu. Nie jest to więc praca omawiająca związki pomiędzy obecnymi w „wysokim" obiegu artystycznym dziełami, chociaż i takie relacje są oczywiście możliwe, lecz opracowanie wskazujące głównie na konteksty interpretacyjne pomocne podczas prób zrozumienia ówczesnej sztuki słowa i obrazu.

„Sztuka niemożliwa", jaką jest napisanie „równoległej" historii malarstwa i literatury, skłoniła mnie do takiego doboru prezentowanego materiału, aby w kolejnych rozdziałach ujawniły się coraz to nowe aspekty „korespondencji sztuk" bez nieustannego powtarzania, że idea ta była w XIX wieku na tyle istotna, iż zdominowała większość ówczesnych kryteriów ocen i wpłynęła na kształt i cele samych działań artystycznych.

Niedostrzeganie dotąd przez historyków sztuki wielu powstałych w epoce utworów literackich i zbiorów rozpraw krytycznych, przyczyniło się do zubożenia oglądu sztuk plastycznych, które zawieszone w „lessingowskiej próżni" miały transponować jedynie wizualne schematy i konwencje, uczestnicząc w nieustannym pochodzie doskonalenia środków wyrazowych. Tradycjonalizm sztuki polskiej, „długie trwanie" warunkujących ją, wcześniej wypracowanych idei, skłaniają do ustalenia wobec niej odmiennych niż ściśle „formalne" kryteria oceny i zmuszają do weryfikacji wielu sądów, które nie respektując ówczesnych kryteriów wartościowania, zacierają jej wizerunek do tego stopnia, że do tej pory brak jest podstawowych opracowań omawiających działalność artystyczną większości dziewiętnastowiecznych twórców, którzy nie mieszcząc się w dwudziestowiecznym systemie estetycznych preferencji znaleźli się poza sferą zainteresowań badaczy.

W moim opracowaniu nie wykraczam zasadniczo poza rok 1890, ponieważ uważam, że okres modernizmu polskiego, chociaż należy w pełni do wieku XIX, jednak wymaga osobnych badań i odrębnych lektur. Staram się jedynie wskazywać na przemiany

jakościowe, jakim uległa sztuka wraz przejściem od alegoryzmu lat wcześniejszych w kierunku symbolizmu pojawiającego się w latach dziewięćdziesiątych oraz na trwałość wielu problemów artystycznych, z jakimi borykała się ona przez cały wiek XIX i których ucieleśnieniem jest w moim przekonaniu twórczość J. Malczewskiego. Artysta ten bowiem zdołał w swym malarstwie, za pomocą sobie tylko właściwego języka, powiedzieć wszystko to, o czym mówili malarze polscy przez poprzednie dziesiątki lat. Po stronie sztuki słowa takim twórcą był H. Sienkiewicz, który niejako napisał „jeszcze raz" wszystko to, co starali się wypowiedzieć pisarze i poeci poczynając od lat czterdziestych XIX wieku.

Tak silnie odczuwany w Polsce moment „przerwy w tradycji", kiedy odeszli wielcy poeci romantyczni i nie pojawili się jeszcze wybitni malarze, nie trwał długo, a przejmowanie przez sztuki plastyczne funkcji pełnionych dotąd w sztuce przez literaturę zostało przyśpieszone przez wydarzenia powstania styczniowego, które zrodziły wybitnych twórców sztuki obrazu (np. A. Grottger), podczas gdy w literaturze znalazły swój dojrzały artystycznie wyraz dopiero w pisarstwie S. Żeromskiego. Jak pisał J. Bołoz-Antoniewicz: gdy poezja milknie „wówczas dopiero, ale też bezpośrednio po niej, przychodzi nasza wielka sztuka, pomiędzy rokiem 1855 a 1858, tj. między latami śmierci Mickiewicza i Krasińskiego występują i zastępują ich Grottger i Matejko". Z opinią tą wypada się zgodzić uzupełniając ją jedynie wskazaniem na malarstwo J. Malczewskiego, które wprawdzie nie w latach pięćdziesiątych, lecz później zastąpiło wielką poezję romantyczną.

Sztuka polska w wieku XIX pragnęła być sztuką narodową i czytelną dla narodu. Stąd jej ksenofobia i ograniczające ją bariery ideowe i wyrazowe. W opracowaniu skoncentrowałem się na tym co jest dla niej swoiste, a nie co łączy ją ze sztuką europejską, choć związków takich oczywiście nie można negować. Dlatego jedynie sygnalizuję, że w sztuce tej „zamkniętej w sobie" i odległej od wielu sporów estetycznych dziewiętnastowiecznej Europy, nielicz-

nymi dziełami literatury obcej, po jakie sięgano, oprócz doraźnej działalności ilustracyjnej, były dzieła Szekspira oraz utwory Dantego i Cervantesa. Wpływów tych nie omawiam szczegółowo, ograniczając się do wskazania na *Don Kichota* jako na dzieło znajdujące w Polsce swoiste konotacje patriotyczne, ponieważ nie mieszczą się one w rekonstruowanym przeze mnie powszechnym „horyzoncie oczekiwań", co nie oznacza, że nie dostrzegam potrzeby tego typu badań.

W kolejnych rozdziałach pracy starałem się zachować, o ile to było możliwe, porządek chronologiczny, a materiał ilustracyjny, choć na pewno niepełny i stanowiący jedynie egzemplifikację niektórych zagadnień, powinien ułatwić czytelnikowi dotarcie do „ducha epoki", który był na tyle odmienny od dwudziestowiecznego, że godny szerszej, wizualnej prezentacji.

Przewodnikami po świecie sztuki polskiej XIX wieku byli dla mnie, pośród autorów żyjących w omawianej epoce, J. I. Kraszewski, M. Grabowski, H. Struve, W. Gerson, J. Mycielski, K. Chłędowski i J. Bołoz-Antoniewicz, natomiast towarzyszący mi nieustannie w tej wędrówce badacze dwudziestowieczni to, po stronie sztuki słowa — M. Janion, M. Żmigrodzka, A. Kowalczykowa, A. Witkowska, J. Bachórz i H. Markiewicz, a po stronie sztuki obrazu — M. Poprzęcka, H. Morawska, J. Wiercińska, I. Jakimowicz i W. Juszczak. Mam nadzieję, że praca ta stanie się kontynuacją ich badań i choć częściową realizacją „sztuki niemożliwej", jaką jest pełne omówienie relacji pomiędzy dziewiętnastowiecznym malarstwem a literaturą.

Prezentowany tekst jest skróconą wersją pracy doktorskiej napisanej pod kierunkiem prof. dra hab. W. Juszczaka i obronionej w Instytucie Historii Sztuki Polskiej Akademii Nauk w kwietniu 1988 roku. Pragnę wyrazić moją wdzięczność prof. drowi hab. W. Juszczakowi za wiele cennych rad udzielanych mi podczas pisania pracy oraz recenzentom — prof. dr hab. M. Żmigrodzkiej i prof. dr hab. M. Poprzęckiej za ich wnikliwe uwagi.

KORESPONDENCJE SZTUK

Dla Z. Krasińskiego duch był Romantykiem, podczas gdy według Ch. Baudelaire'a romantyzm nie polegał ani na wyborze tematów, ani na dosłownej prawdzie, ale na sposobie odczuwania. Jak pisał autor *Kwiatów zła*: „Kto powiada romantyzm, powiada sztuka nowoczesna, to znaczy głębia, uduchowienie, kolor, lot ku nieskończoności, wyrażone wszystkimi środkami, jakimi rozporządza sztuka"[1]. Trudno o bardziej precyzyjną definicję kierunku będącego nie tylko jednym z przejawów działalności artystycznej, lecz przede wszystkim etyczną i estetyczną podwaliną nowej wrażliwości. Nie dziwi też, że właśnie wyznawcy nowego, dziewiętnastowiecznego wyrazu piękna stanowiącego próbę odnalezienia przynależnego człowiekowi stanu moralnej i twórczej szczęśliwości, tak mocno uwierzyli w ideę powszechnej odpowiedniości ducha i materii, „formy wewnętrznej" i „formy zewnętrznej", w żywą i możliwą do odczytania Księgę Kosmosu i w to, że „stworzony świat jest mową do stworzenia poprzez stworzenie"[2]. Uniwersum analogii wywiedzione z metafizycznej wizji wszechświata spojonego niewidzialnymi siłami „sympatii" pomiędzy tym co ogólne a tym co szczegółowe, pomiędzy słowem i obrazem, dźwiękiem i kolorem, wymagało uporządkowania nie będącego jeszcze jedną formą racjonalizacji, lecz drogą wskazania na istniejącą skalę wartości, według której świat mógł być pojęty jako język wypowiadany przez Boga, a kolejne przejawy ludzkiej działalności włączały się w nieustanny, spirytualny akt twórczy, którego owocem były zarówno uduchowiona Natura, jak i sam człowiek wdzierający się w sfery zastrzeżone dotąd dla Stwórcy. Stąd niedaleko już do porównania artysty do kapłana spełniającego obrządki w świątyni ducha[3] i wiary, że ist-

[1] Ch. Baudelaire *O sztuce. Szkice krytyczne*. Wybrała i przełożyła J. Guze, Wrocław–Warszawa–Kraków 1961, s. 9. Opinia Z. Krasińskiego zawarta jest w liście do Gaszyńskiego z 1847 roku. Por. Z. Krasiński, *Myśli o sztuce*. Zebrał i przedmową opatrzył A. Grzymała-Siedlecki, Lwów 1912, s. 41.

[2] Są to słowa J. G. Hamanna, podaję je za: M. Janion, *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975 s. 259, por. też uwagi M. Podrazy-Kwiatkowskiej na temat źródeł idei powszechnej analogii, w książce: *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1975, s. 84 i n. W obu pracach bogata bibliografia tematu.

[3] Novalis, *Uczniowie z Sais. Proza filozoficzna–studia–fragmenty*. Wybrał, przełożył... J. Prokopiuk, Warszawa 1984, s. 107. Według Novalisa: „Poeta i kapłan tworzyli początkowo jedność i dopiero późniejsze czasy ich rozdzieliły. Jednakże prawdziwy poeta zawsze jest kapłanem, tak jak prawdziwy kapłan zawsze pozostaje poetą".

nieje siła spajająca to co idealne z tym co realne, siła wywiedziona ze słowa, a więc najbliższa poezji.

Według Novalisa: „... przypadkowy charakter natury, jakby sam przez się łączy się z ideą ludzkiej osobowości, ta zaś staje się najłatwiej dostępna i zrozumiała jako istota człowieka. Dlatego również poezja stała się najmilszym instrumentem prawdziwego przyjaciela natury, a duch natury najjaśniej objawił się w utworach poetyckich. Kiedy czytamy i słyszymy prawdziwą poezję, czujemy poruszenie wewnętrznego rozumu natury i unosimy się, jak jej niebiańskie ciało, zarazem w niej i ponad nią"[4]. Korespondencje pomiędzy naturą, osobowością ludzką a sztuką, przebiegające ponad realnymi właściwościami tworzywa i obok codziennego oglądu świata, dotykając duchowej istoty stworzenia, stawały się możliwe dzięki poezji, która ułatwiała zarówno ogląd „formy wewnętrznej", jak też sprzyjała „oswojeniu natury" i wprowadzała śmiertelnych w sferę dotąd dla nich niedostępną[5]. W krainie powszechnych analogii warstwa materii była o tyle istotna, o ile przenosiła jej mieszkańców w obszary ducha, a umożliwiające dotarcie do Absolutu działania twórcze nie mogły być ograniczane przez zewnętrzne i przypadkowe właściwości formy brzmieniowej słowa, muzycznego dźwięku czy malarskiego koloru. Przez to, jak pisał Novalis: „Plastycznych dzieł sztuki nigdy nie należałoby oglądać bez muzyki — natomiast dzieł sztuki muzycznej należałoby słuchać tylko w pięknie dekorowanych salach. Jednakże dziełami sztuki poetyckiej nigdy nie należałoby się rozkoszować, nie rozkoszując się zarazem dziełami obu tamtych sztuk"[6]. Korespondencje istniejące w kosmosie, przenikając do uniwersum sztuki, ułatwiały człowiekowi włączenie się w tajemny rytm wszechświata i zbliżenie do Świątyni Ducha, odczucie swojej w niej i wobec niej obecności. Przenikanie tego co idealne w to co realne, tego co nieskończone w to co skończone, cały proces emanacji Absolutu[7] stanowiący o istnieniu sztuki mógł być odczytany jedynie na drodze „korespondencyjnej", pomijającej właściwości materii lektury, do której pre-

[4] Novalis, *op.cit.*, s. 56.
[5] Novalis, *op.cit.*, s. 60.
[6] Novalis, *op.cit.*, s. 192. Podobnie sądził też P. O. Runge. O związkach Novalisa z Rungem pisał C. Grützmacher w pracy: *Novalis und Philipp Otto Runge, Drei Zentralmotive und ihre Bedeutungssphäre: Die Blume-Das Kind-Das Licht*, München 1964.
[7] Por. F. W. J. Schelling, *Filozofia sztuki*, Przełożyła... K. Krzemieniowa, Warszawa 1983, szczególnie ss. 32 i 331.

destynowani byli wtajemniczeni, odgadujący nie dla wszystkich czytelny język, artyści–kapłani–poeci. Korespondencje pomiędzy sztukami nie wynikały więc, przynajmniej na początku wieku, ze „znużenia formą" lub próby ożywienia utrwalonych przez tradycję sposobów odbioru dzieł plastycznych i literackich, lecz miały sens metafizyczny, a rola poezji w tej epoce to pochodna zarówno antycznego toposu wskazującego na jej irracjonalny charakter, jak też filozoficznego i artystycznego przeświadczenia o wyższości sfery idealnej nad realną, bezpośredniej formy poznania nad pośrednią, tego co ogólne nad tym co szczegółowe. Jak o tym pisał F. W. J. Schelling: „Sztuka obrazująca wyraża swoje idee w czymś, co jest samo w sobie konkretne; sztuka słowa w czymś, co jest samo w sobie ogólne, mianowicie w języku. Poezja zachowała miano poezji, tzn. tworzenia przede wszystkim dlatego, że dzieła jawią się w niej nie jako byt, ale jako produkowanie. Stąd bierze się to, że poezję można znów traktować jako istotę wszelkiej sztuki, tak mniej więcej jak w duszy można widzieć istotę ciała"[8].

Dla Schellinga poezja była tożsama z nieograniczoną i dążącą do nieskończoności, szczególną, nowożytną formą sztuki najbliższą emanacjom Absolutu. Język jako najbardziej adekwatny symbol absolutnego aktu poznawczego był jednocześnie „najwyżej spotęgowanym tworzywem wynikłym z wnoszenia tego co nieskończone, w to co skończone", z którego poezja budowała „ciała swoich idei"[9]. Nie przeceniając bezpośredniego wpływu tych koncepcji na popularne w epoce sądy estetyczne[10] należy wskazać, że podsumowywały one pewien trwający przez dziesiątki lat stan świadomości filozoficzno-artystycznej egzystującej z modyfikacjami do końca XIX wieku. Duchowa drabina wartości wywyższająca to co niematerialne nad to co materialne, wiara za F. Schleglem, że poezja jest sztuką uniwersalną, ogarniającą wszechświat i łączącą wszystkie rodzaje ludzkiej twórczości, ową heglowską „totalnością" spajającą „sztuki plastyczne i muzykę ... na szczeblu wyższym, w sferze samej duchowej strony wewnętrznej"[11], to stały zespół przekonań,

[8] F. W. J. Schelling, *op.cit.*, s. 334.
[9] F. J. Schelling, *op.cit.*, cytaty ze strony 338.
[10] *Filozofię sztuki* opublikował dopiero w 1859 r., w wydaniu pośmiertnym dzieł Schellinga, jego syn.
[11] Według F. Schlegla poezja romantyczna miała być „postępową poezją uniwersalną", a jej przeznaczeniem było „nie tylko ponownie zjednoczyć wszystkie oddzielone gatunki poezji i ożywić je wespół z filozofią i retoryką", lecz powinna ona również „przemieszczać i stopić ze sobą poezję z prozą, genialność z krytyką, poezję sztuczną z poezją naturalną; poezję uczynić żywotną i społeczną, a życie i społeczeństwo uczynić poetycznym", „Atheneum" 1798–1800, Berlin 1905. Wyd. Das Museum Fritz Baadera, Bd. IV, s. 71. Por. też uwagi M. Janion na ten temat [w:] *Gorączce romantycznej*, *op.cit.*, s. 9 i S. Morawskiego w pracy: *Rozwój myśli estetycznej od Herdera do Heinego*, Warszawa 1957, s. 101. Cytat z Hegla za: G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*. Przekład J. Grabowskiego i A. Landmana, t. III, Warszawa 1967, s. 269.

z jakim się w tej epoce spotykamy, a modyfikacje, jakim podlegał on w Polsce, polegały przeważnie na dowodzeniu tożsamości Absolutu filozofów z chrześcijańskim Bogiem osobowym oraz na wskazywaniu nie tylko na metafizyczny, lecz i historyczny wymiar sztuki poetyckiej powstającej w konkretnych warunkach niewoli politycznej. Jak sądzono, rzeczywistość, dzięki obecności kolejnych, poetyckich wieszczów, potwierdzała jedynie istniejące prawa ogólne, a wymiar patriotyczny, jaki nadawano rodzimemu „panpoetyzmowi", wynikał zarówno z wiary w przejawiające się poprzez poezję działanie Opatrzności i z przeświadczenia o „poetyczno-muzycznym" usposobieniu Słowian, jak i z potrzeby odejścia od koncepcji „sztuki dla sztuki", czy może „sztuki dla piękna", w stronę sztuki powstającej „ku pokrzepieniu serc".

Dla W. K. Stattlera analizującego wizerunek A. Mickiewicza było oczywiste, że twarz ludzka jest wyrazem „pisma bożego", pisma Stwórcy „kreślącego wiecznie wszechmocnym swym palcem na wszystkim co jest w świecie" oraz że „ciało nasze ... będąc uległe ciągłemu działaniu ducha, czyli woli naszej, przyjąć musi właściwe sobie znaki, czyli wyrazy tych myśli i czynów naszych"[12]. Korespondencje pomiędzy boskim działaniem, ciałem człowieka oraz ożywiającym je pierwiastkiem duchowym, służyły tu wypowiedzi na temat absolutystycznie pojmowanej piękności w sztuce, u której podstaw mieściły się sądy wyrażone przez malarza wiele lat wcześniej, że piękno duchowe jest wyższe od piękna cielesnego, że „malarstwo i rzeźbiarstwo są poezją przez rysy i farbę do naszych uczuć przemawiającą" oraz iż „malarz, rzeźbiarz i poeta zarówno poświęcają życie swoje, aby płodami pióra, pędzla lub dłuta przyczyniali się do ukształcenia serca i umysłu człowieka ... zawsze mając na celu dla dobra społeczeństwa budzić ducha, utrzymywać go i do dalszych przesyłać pokoleń"[13].

Słowa twórcy *Machabeuszy* wydają się być dogodnym punktem wyjścia dla prezentacji, tak żywej w polskiej estetyce dziewiętnastowiecznej, idei korespondencji sztuk, sądząc bowiem z licznych

[12] Opinię W. K. Stattlera podaję za: M. Masłowski, *Studia malarskie W. K. Stattlera*, Wrocław Warszawa–Kraków 1964, cytat ze strony 96.
[13] Cytaty, kolejno, według M. Masłowski, *op.cit.*, s. 103/104 oraz I. Swiridy z pracy: *Malarze polscy w okresie od Oświecenia do Romantyzmu*, [w:] *Inteligencja polska XIX i XX wieku*. Studia pod. red. R. Czepulis-Rastenis, Warszawa 1981, s. 17/18.

wypowiedzi innych, działających w tej epoce artystów i estetyków, to co zauważył już w latach trzydziestych W. K. Stattler, pojawiało się nieustannie jako myśl przewodnia wielu rozpraw i artykułów omawiających związki pomiędzy „siostrzanymi", jak pisano, sztukami słowa i obrazu.

W opublikowanej w 1840 r. rozprawie A. Czajkowskiego *O poezji w sztukach pięknych* autor przyznawał tej sztuce rolę schleglowskiej „poezji uniwersalnej" łączącej nie tylko rozliczne gatunki sztuki, lecz również przenikającej naturę i dzięki powszechnym odpowiedniościom, serce człowieka współodczuwającego otaczający go świat. Dla A. Czajkowskiego poezja była drogą poznania idei Boga, a ta z kolei sprzyjała „korespondencyjnemu" oglądowi rzeczywistości. Jak pisał: dusza ludzka porozumiewając się z Bogiem „siły swoje moralnie uwiecznia, wlewając je w fantastyczne kształty i barwy, harmonijne dźwięki i głosy. Tak więc poezja połączyła rzeźbę z malarstwem, a obok muzyki stawia mowę"[14]. Śledząc dalsze wywody estetyka łatwo jest zauważyć, że idea korespondencji sztuk nie wynikała tu z analizy konkretnych dzieł, lecz była apriorycznie przyjętą zasadą, u której źródeł leżało przeświadczenie o pierwiastku moralnym wyznaczającym kształt wizualny oraz myślowy sztuki oraz o przewadze idei nad formą będącą jedynie materialnym upostaciowieniem tego co płynie z niewyczerpanych impulsów boskiej inspiracji. Jak to określał autor rozprawy: „Potrzeba stworzyć myśl w rysach czuć się dającą i tę myśl dopiero w kolory lub dźwięki obwinąć jak szatę"[15], a niezbędną podstawą korespondencji było poddanie wszystkich sztuk wspólnym, teologicznym celom, dla których osiągnięcia konieczne było naśladowanie dzieła Boga — harmonijnej i pięknej natury, mieszczącej w sobie poezję nie tyle artystyczną co metafizyczną. Poeci w tej koncepcji obdarzeni byli charyzmą bezpośredniego obcowania z Bogiem dzięki „sercu czułemu na harmonię świata" oraz „sympatii ze wszystkim".

Sądząc z powstałych w latach czterdziestych i pięćdziesiątych

[14] J. A. Czajkowski, *O poezji w sztukach pięknych*, [w:] *Przegląd Warszawski literatury, historii, statystyki. Rozmaitości, rok 1840*, Warszawa 1840, t. 1 s. 150.
[15] J. A. Czajkowski, *op.cit.*, s. 160.

rozpraw omawiających między innymi również kwestię korespondencji sztuk, praca A. Czajkowskiego jest wczesnym, choć niezbyt znanym, wyrazem obiegowych sądów, które zainicjowane w pismach preromantyków i romantyków niemieckich przenikały do licznych w tych latach rozważań na temat związków pomiędzy sztuką, pięknem i Bogiem. Przykładowo, w popularnej w epoce *Nauce poezji* H. Cegielskiego, po zaprezentowaniu przez autora podziału sztuk opartego na kryteriach przestrzenności i czasowości oraz związanych z nimi sposobów percepcji (wzrok i słuch) dochodzi się tam do wniosku, że poezja jest najdoskonalszą ze sztuk, „wyraziciełką i reprezentantką Sztuki w ogóle", ponieważ ogarnia „cały świat obrazów, który innych Sztuk częściowym tylko jest udziałem", a jej przedmiotem może być wszystko „począwszy od Stwórcy aż do najdrobniejszego stworzenia"[16]. Podobnie w wydanym w 1848 r. opowiadaniu T. A. Krzywickiego pt. *Miłość sztuki. Obraz z życia artysty* znajdujemy odautorską uwagę, że „malarz, poeta, muzyk to bracia jednej matki, wypiastowani pod wpływem jednych i tych samych wrażeń, ich dusze w jednym niebie natchnienia wspólny chrzest wzięły i przysięgły sobie braterstwo"[17].

Korespondencje pomiędzy sztukami wynikały zatem z duchowego charakteru wszelkiej sztuki, założenia wspólnych źródeł inspiracji oraz podobnych celów, do jakich sztuki powinny dążyć, a starożytny motyw „sztuk siostrzanych"[18], sądząc z powyższych wypowiedzi, nabierał w kultywującej romantyczne ideały epoce nowego, uwspółcześnionego formatu.

Do podobnych co A. Czajkowski wniosków doszedł również J. Kremer, według którego sztuki słowa i obrazu jednoczyły się wobec wspólnego celu, jakim było ukazywanie absolutystycznie pojmowanego, spirytualnego piękna oraz dzięki przyznaniu im, za Heglem, statusu sztuk idealnych. Jak pisał autor słynnych *Listów z Krakowa* w piątym, kończącym się apoteozą poezji liście: „Poezja maluje i stawia ... przed oczy i bohaterów i bogów posągiem rzeźbionym ... ona rozwija jakby dla wzroku obrazy natury i śpie-

[16] *Nauka poezji zawierająca teorię poezji i jej rodzajów oraz znaczny rozbiór najcelniejszych wzorów poezji polskiej do teorii zastosowany przez H. Cegielskiego*. Wyd. 2, Poznań 1851, ss. 20 i 22.

[17] *Dwa obrazy przez T. A. Krzywickiego*, Warszawa 1848, s. 12.

[18] Przegląd motywu „sztuk siostrzanych" oraz toposu „ut pictura poesis" dokonuje w swej książce J. H. Hagstrum. Przegląd ten obejmuje okres od Platona aż do osiemnastowiecznej poezji angielskiej, której w głównej mierze poświęcona jest ta praca. Por. *The sister arts. The tradition of literary pictorialism and english poetry from Dryden to Gray by J. H. Hagstrum*, The Uniwersity of Chicago Press 1958.

wa i weseli się i płacze w sercu muzyką swoją ... słowem ona w harmonie zestraja wszelki dualizm sztuki, bo zaślubia te jej rodzaje z sobą, które do przestrzeni, więc do oczu się odnoszą, ze sztuką, która jest córą czasu i dla słuchu stworzoną. Ona tedy jest trzecim rodzajem sztuki"[19]. Romantyczny, sprzyjający korespondencji sztuk „panpoetyzm" wyłączał więc poezję spod praw obowiązujących na gruncie sztuk czasowych i przestrzennych, tak jakby dążąca do obcowania z Absolutem epoka nie mogła pogodzić się z jedynie ludzkim wymiarem słów i kryjących się poza nimi myśli. Zauważalne są też echa dawnych podziałów na sztuki idealne i mechaniczne[20] oraz preferowanie tych, które są bliższe sferze idealnej. Na przykład kryteria idealności-mechaniczności połączone z przestrzennością i czasowością stanowiły podstawę klasyfikacji dokonanej przez K. Libelta, dla którego wszelka sztuka była „naturą na piękno ideału przemienioną", a najwyższym celem malarstwa wyrażenie „tego wewnętrznego znaczenia ducha w jednej osobie lub w grupie osób"[21].

Proces idealizacji oczyszczający rzeczywistość artystyczną z „ziemskich naleciałości" sprzyjał łączeniu sztuk przy zachowaniu hierarchii według stopnia ich uduchowienia, a powszechne przekonanie o obrazowości sztuki słowa tworzyło kolejną sferę korespondencji[22], podobnie jak wiara w natchnienie niezbędne podczas tworzenia dzieł literackich i malarskich. Częste też było utożsamianie konkretnych środków wyrazowych charakterystycznych dla sztuk wizualnych z przynależnymi literaturze. Na przykład według K. Libelta: „czem arabeski są w malarstwie tem jest improwizacja w sztukach idealnych[23], a dla A. Tyszyńskiego kolejne pieśni *Witoldowych bojów* J. I. Kraszewskiego były to „pejzaże i szkice kamery obskury, przesuwające się przed nami, obrazy o jasnych kolorach"[24].

Szczególne miejsce idea korespondencji sztuk znalazła w Polsce w rozważaniach dwóch bardzo wpływowych w omawianych latach krytyków — J. I. Kraszewskiego i M. Grabowskiego.

[19] J. Kremer, *Listy z Krakowa*, Warszawa 1877, t. I, s. 67.

[20] Na temat tego podziału por. uwagi W. Tatarkiewicza w pracy: *Sztuka: dzieje klasyfikacji*, ostatnio przedrukowanej w książce: W. Tatarkiewicz, *O filozofii i sztuce*, Warszawa 1986, s. 291 i n., tam też przytoczenie kryteriów podziału sztuk F. Th. Vischera i K. Libelta.

[21] *Estetyka czyli umnictwo piękne przez K. Libelta*, wyd. 2 poprawione, Petersburg 1854, t. I, ss. 357 i 397.

[22] Piszę o tym w ostatnim rozdziale niniejszej pracy.

[23] *Estetyka...* s. 340. Na temat roli arabeski w literaturze i sztuce pisze też J. Woźniakowski w artykule pt. *Arabeska w literaturze i sztuce wczesnego romantyzmu*, [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk. Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*, t. LVI. Studia pod red. T. Cieślikowskiej i J. Sławińskiego, Wrocław Warszawa–Kraków–Gdańsk 1980 s. 191 i n., tam też obszerna bibliografia tematu.

[24] *Rozbiory i krytyki*, A. Tyszyńskiego, Petersburg 1854 t. III, s. 96.

W pismach autora *Witoloraudy* znajdujemy wielokrotnie wyraz towarzyszącej Kraszewskiemu przez całe życie idei korespondencji sztuk, która dla tego miłośnika filozofii Platona i malarstwa Fra Angelica była kwintesencją sądu o duchowych źródłach i celach wszelkiej działalności artystycznej. Już w 1842 r. pisarz stwierdzał, że wszystkie sztuki są różnymi językami służącymi wyrażeniu „różnego stopnia myśli ludzkich" oraz że „one wszystkie trzymają się za ręce i wedle symbolicznego rodowodu starożytności są sobie rodzonymi siostrami"[24a]. Dla Kraszewskiego wprawdzie również było oczywiste, iż sztuki nie powinny przejmować mechanicznie sfer swego oddziaływania, jednak dostrzeganie zarówno w literaturze, jak i w sztukach plastycznych „sztuk obrazowych", kazało mu sądzić, że „wszystkie sztuki obrazowe ... różnią się od siebie sposobem obrazowania, środkami, nie różnią się bynajmniej celem i charakterem"[25]. Pisarz często ubolewający nad ograniczeniami literatury, która nie jest w stanie, szczególnie w partiach opisu, być adekwatna wobec przedstawienia obrazowego[26], jednocześnie podkreślał, że „obraz, jak książka, jest wyrażeniem idei lub uczucia, jest odtworzeniem przeszłości lub schwyceniem teraźniejszości, wyraża ducha epoki i ducha artysty, który reprezentuje ogół równie, jak poeta. W Sztuce nie chodzi o naśladowanie natury, to naśladowanie jest tylko narzędziem, idzie o wydanie myśli"[27]. Sądząc z tej ostatniej wypowiedzi, Kraszewski stopniowo odchodził od abstrakcyjnych założeń filozofów, by zanurzyć się w ukonkretniającej ideę korespondencji sztuk historii, co nie przeszkadzało mu przez całe życie głosić, że „każdy artysta pióra, ołówka czy dźwięku powołany jest do wylania na świat idei, z której zarodkiem się urodził, a którą do najwyższej potęgi rozwinąć jest obowiązany"[28].

Z podobnymi sądami spotykamy się w pismach M. Grabowskiego, który walcząc, podobnie jak J. I. Kraszewski, o polską sztukę narodową niejednokrotnie wskazywał na korespondencje pomiędzy sztukami słowa i obrazu. Grabowski w większym stopniu niż Kraszewski starał się ukonkretnić swoje rozważania podając naz-

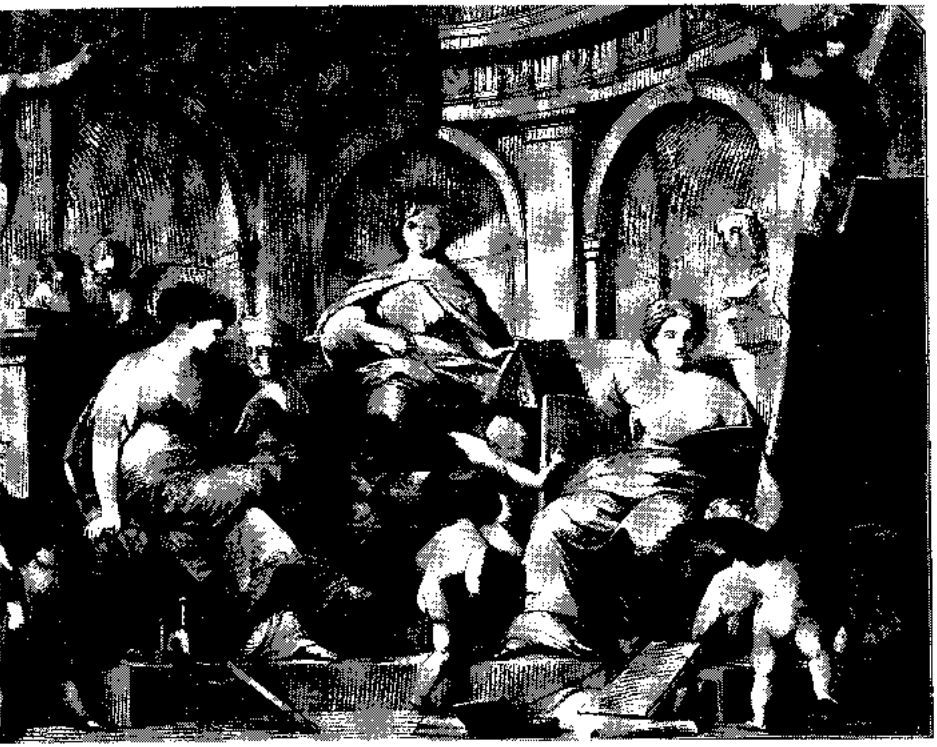
[24a] *Studia literackie przez J. I. Kraszewskiego*, Wilno 1842, s. 30/31.

[25] *Studia literackie*... s. 42.

[26] Por. J. I. Kraszewski, *Kartki z podróży 1858–64*, Warszawa 1977, t. 2, s. 18, podobnie w recenzji prac J. Suchodolskiego zamieszczonej w „Tygodniku Petersburskim" w 1838 r. Kraszewski pisał, że „pióro bardzo jest zimne, gdy walczy z pędzlem, bo pióra tak nadużyto, że dziś wszystkie wyrazy wypłowiały, wszystkie zdają się słabe i naginane nie do myśli, lecz do frazesów". Podaję za: K. Sroczyńska, *January Suchodolski*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1961, s. 119.

[27] J. I. Kraszewski, *Pogadanki o sztuce* (Do Kazimierza Komornickiego) [w:] *Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*, t. 1. *Myśl o sztuce w okresie romantyzmu*, Warszawa 1961, s. 112.

[28] J. I. Kraszewski, *Powieść bez tytułu*, Kraków 1962, t. 3, s. 137 (pierwodruk 1854). Dla Kraszewskiego „sztuki wszystkie są jedną tylko sztuką", por. *Rachunki z roku 1866 przez B. Bolesławitę*, Poznań 1867, s. 282.



1. W. Strzałecki, *Sztuki piękne*, 1872

wiska twórców i dzieła sobie bliskie, pamiętając przy tym, że sztuki piękne są „siostrzycami, ale wtedy dopiero, kiedy się jednym ogniem poezji zapłodniły; pierwej i w zarodzie nie można im, bez nadużycia słów, naznaczyć jednego początku"[29]. Wiara w „poezję ponad wszystko" i w to, że twórca epopei narodowej powinien opanować, jak malarz, prawa perspektywy i światłocienia[30], sprzyjały porównywaniu twórczości F. Smuglewicza z dziełami J. U. Niemcewicza, C. Lorraine'a z I. Chodźką i J. Suchodolskiego z K. Brodzińskim oraz wskazaniom, że jedynie pod wpływem inspiracji płynących z literatury „w szrankach uprzątnionych przez nią

[29] *Literatura i krytyka. Pisma M. Gr... (Grabowskiego)*, Wilno 1837, t. 1, s. 75. Według M. Grabowskiego „malarstwo, rzeźba naśladują i powtarzają widoki i kształty natury", a muzyka jest „najfantastyczniejszą ze sztuk pięknych".
[30] *Literatura i krytyka...* s. 133.

z zawad i złudzeń, może się dopiero nasza sztuka swobodnie i szczęśliwie narodzić"[31].

Nie zawsze jednak idea korespondencji sztuk służyła tak doraźnym celom, często bowiem, w latach czterdziestych i pięćdziesiątych, pojawiały się głosy nawiązujące do tradycyjnych sądów o jedności sztuki utożsamianej z poezją uniwersalną oraz o absolutystycznie pojmowanych zadaniach, jakie sztuka powinna spełniać.

W licznych rozprawach pióra K. Jaxy-Komornickiego zamieszczanych na łamach „Athenaeum" znajdujemy stwierdzenia, że Pisarz-Poeta jest „bardziej zrozumiały niż inni Poeci jako Malarze, Muzycy, Snycerze, Architekci" i że „historyk i malarz jednakie mają zadanie — pierwszy piórem, drugi pędzlem wypowiada dzieje, na to żeby odkryć ludziom prawdę w całej swej godności i prawdziwej poezji"[32]. Przy całym szacunku dla idei korespondencyjnych, Jaxa-Komornicki respektował również wskazania G. E. Lessinga, że twórcy plastyczni powinni wybierać jeden wizualny moment, by w nim zawrzeć wszystko to co pragną przekazać, jednak nigdy, podobnie jak J. Ankiewicz uważający, że „inną stronę szczegółu odsłania poeta, inną malarz, a inną rzeźbiarz"[33], nie podważał przewodnictwa poezji w hierarchii sztuk, ani też neoplatońskiej w swej istocie zasady cyrkulacji piękna pomiędzy czystą ideą a materią, w której to cyrkulacji sztuka spełniała rolę medium służącego do przechwycenia odblasków Absolutu.

Poezja nadal była „Matką, Prawdą i Wiarą Narodów"[34], a jak pisała N. Żmichowska w wierszu *Do młodego malarza*: „Pędzel i pióro to dwa znamiona, /Przez które sztuka najsilniej działa..." i obie sztuki „dążą do jednej mety, /Choć się ta dążność różnie wyraża, /Malarz marzenia wciela poety, /Poeta kończy dzieło malarza"[35].

W połowie XIX wieku obowiązywała więc w Polsce zasada Symonidesa z Keos przytoczona przez Plutarcha, że „malarstwo jest milczącą poezją, a poezja mówiącym malarstwem"[36] oraz wiara w to, że malarstwo uwidacznia „myśli potęgę", podczas gdy

[31] *Artykuły literackie, krytyczne, artystyczne M... Gr...go* (Grabowskiego), Warszawa 1849, s. 5/6.

[32] Cytaty kolejno z artykułów K. Jaxy-Komornickiego pt. *Słówko o sztuce i artystach*, [w:] „Athenaeum" 1842, z. 4, s. 195 i z „Biblioteki Warszawskiej" 1857, t. 1, s. 787.

[33] *O piękności w sztuce ze szczegółowym do praktyki zwrotem, napisał Julian Ankiewicz*, Warszawa 1847, s. 88.

[34] A. Niewiarowski, *Szkice o cyganerii warszawskiej*, [w:] *Wspomnienia o cyganerii warszawskiej. Wacław Szymanowski, Aleksander Niewiarowski*. Zebrał i opracował J. W. Gomulicki, Warszawa 1964, s. 257.

[35] *Wspomnienia o cyganerii...* s. 217.

[36] Historyczny przegląd stanowisk wobec horacjańskiej zasady „ut pictura poesis" podaje H. Markiewicz w artykule pt. *Obrazowość a tkoniczność literatury*, [w:] *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków–Wrocław 1984 (pierwodruk, [w:] *Tessera. Sztuka jako przedmiot badań*, Kraków 1981 — tu pt. *Ut pictura poesis*). W artykule jest bogata bibliografia tego tematu oraz przytoczenie słynnej maksymy Symonidesa.

poezja jest „niezatartą księgą/ Gdzie wypisana jest całość życia"[37]. Estetyka polska budowana była bowiem na fundamencie romantycznego intuicjonizmu, przez co wszelkie procesy ścisłej racjonalizacji nie znajdowały tu przeważnie odzewu, a rola jaką spełnili w kształtowaniu jej podwalin twórcy tacy jak np. J. I. Kraszewski operujący zarówno piórem jak i ołówkiem[38], tym bardziej skłaniała do widzenia w sztuce „poezji uniwersalnej", a nie, ograniczonych własnościami stojącej nisko w hierarchii wartości materii, jej dziedzin.

Nie zawsze jednak wypowiedzi na temat korespondencji sztuk zyskiwały tak bliski, trwającym przez tysiąclecia sformułowaniom, wyraz. Częściej przenikały one do szczegółowych rozważań nad malarstwem lub literaturą, przybierając postać bądź tak częstych w epoce wskazań na „pierwiastek poetycki" tkwiący w twórczości konkretnego malarza, bądź też zestawień gatunków i rodzajów literackich z gatunkami i rodzajami malarskimi. Dzięki temu powieść rodzajowa mogła stać się bliska malarstwu rodzajowemu[39], krajobraz stawał się „liryką malarstwa", a dramat ożywioną obrazowością. Pisarze porównywali proces tworzenia do szkicowania, a poetyckie wierszowanie zestawiano z rysunkiem i kolorytem malarskim. Wierzono, że „malarz powinien być poetą" i tak samo „idee swoje i pomysły wcielać w postacie zmysłowe, widzialne, jak je poeta wciela w niewidzialny dźwięk słowa"[39a], oraz w to, że literatura przypomina zwierciadło przechadzające się po gościńcu i utrwalające wiernie mijane, istniejące w naturze „obrazy". Pisarze i malarze tworzyli grupy pozwalające na lepsze zrozumienie wspólnych źródeł inspiracji i celów, do jakich powinna dążyć sztuka. Powszechnie sądzono, że „poeta tak musi się męczyć nad formą, jak rzeźbiarz"[40], oraz że malarstwo powinno naśladować literaturę tak w sensie stosowanych środków wyrazowych, jak i realizacji pożądanych przez społeczeństwo zadań i funkcji. W nieustannej cyrkulacji pomiędzy myślą-ideą a wizualizacją-obrazem podkreślano bądź „poezyjno-muzyczne"[41] usposobienie narodu, bądź

[37] *Wspomnienia o cyganerii...* s. 217.

[38] Por. na ten temat H. Kicianka, *Twórczość plastyczna Józefa Ignacego Kraszewskiego*, Kraków 1985, tam też bogata bibliografia tego zagadnienia.

[39] Por. A. Gorczyński, *Obrazki rodzajowe* [w:] *Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*, t. I, s. 217.

[39a] R. Berwiński, *Wystawa obrazów w Poznaniu*, [w:] *Z dziejów polskiej krytyki...* t. I, s. 189/90.

[40] M. Balucki, *Heraklesowe drogi*, [w:] *Nowele i obrazki*, Warszawa 1884, t. II, s. 263.

[41] Por. J. Klaczko, *Sztuka polska*, [w:] *Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*, t. II. *Spór o rację bytu polskiej sztuki narodowej (1857–1891). Warszawska krytyka artystyczna (1875–1890)*, Warszawa 1961.

też wskazywano na stopniowe przejmowanie przez sztuki plastyczne polskiego „rządu dusz". Powstawaniu i przemijaniu nowych, realizujących „malarskie" wskazania gatunków literackich, takich jak np. „szkice i obrazki", towarzyszyła nieustannie myśl o poszukiwaniu „czegoś poetyckiego" w dziełach malarskich[42], tak jakby dawna „poezja uniwersalna" nadal patronowała wszelkim wypowiedziom na temat sztuki słowa i obrazu. Wspólne było też występowanie przeciwko zbyt werystycznemu kopiowaniu natury. Jak o tym pisał L. Siemieński: „Prawdziwy sztukmistrz nie będzie odtwarzał garbusa, paralityka, istotę upośledzoną, aby ją skopiował na płótnie lub oddłutował w marmurze ze skrupulatną dokładnością"[43].

Jeszcze w 1860 r. L. Buszard uważał, że „sztuki, tak jak nauki, trzymają się za ręce, jedna drugą rodzi, wspiera, podnosi, wywyższa skoro raz już w jakim narodzie zbudzi się duch, zadźwięczy jedna struna lutni, to go już nie określona tęsknota prze ku pełniejszej i wyższej harmonii i przybywa jedna struna po drugiej, dopóki się żywot narodowy nie wypełni, dopóki mu starczy zasobów moralnych, dopóki tleje chociażby iskierka życia"[44]. Dla Buszarda istotne było to, że wszystkie sztuki poczęte są w duchu i stanowią zmysłową formułę dla pierwiastka niematerialnego oraz że zasadniczym celem ich działania jest osiągnięcie bliskiego pięknu dobra, które ma służyć społeczeństwu. W ten sposób metafizyczna „poezja uniwersalna" została oddana w służbę budzącego się do życia narodu, a przeświadczenie, że wraz ze schyłkiem lat pięćdziesiątych „wielcy poeci umilkli"[45], sprzyjało poszukiwaniu „sióstr młodszych poezji" mających do spełnienia tę samą co poezja misję. Nadal jednak dominował sąd, tak trafnie ujęty przez C. K. Norwida, że „cała plastyki tajemnica tylko w tym jednym jest, że duch — jak błyskawica — a chce go ująć gest"[46], tak jakby idea korespondencji, przenikając do konkretnych programów estetycznych i społecznych nie mogła, czy też nie chciała, wyzwolić się z fundamentalnej antynomii pomiędzy myśleniem dyskursywno-pojęciowym i obra-

[42] Określenia „coś poetyckiego" użył w swoim *Salonie 1824 roku* A. Thiers. „Coś poetyckiego" miało czynić idealnym wszystko, „nawet samą rzeczywistość". Por. uwagi na ten temat H. Morawskiej [w:] *Francuscy pisarze i krytycy o malarstwie 1820–1876*, Warszawa 1977, t. II, s. 42.

[43] *Kilka rysów z literatury i społeczeństwa od roku 1848–1858 przez Lucjana Siemieńskiego*, Warszawa 1859, t. I, s. 221.

[44] L. Buszard, *Kilka uwag o rozwoju i kierunku sztuki malarskiej w Polsce*, [w:] *Z dziejów polskiej krytyki...* t. II, s. 113.

[45] J. Kenig, *Sztuki piękne*, [w:] *Z dziejów polskiej krytyki...* t. II, s. 87.

[46] Podaję za Katalogiem wydanym przez Muzeum Narodowe w Warszawie w 125 rocznicę urodzin poety, s. 76.

zowym, a dochodzące w Polsce pod koniec lat pięćdziesiątych do głosu malarstwo, przejmując funkcje pełnione dotąd przez literaturę, jednocześnie przejmowało absolutystyczne, rządzące „poezją uniwersalną" cele i źródła natchnienia. Wraz z przenoszeniem idei korespondencji sztuk ze sfery ściśle estetycznej w sferę estetyczno-społeczną, przy nadal obowiązującym wskazaniu na jedność sztuki będącej wyrazem współczesności i historii narodu, zaczął obowiązywać model opisu sugerujący tożsamość nie środków a celów i funkcji. Nie uprzedzając jednak faktów chciałbym teraz przejść do rozpatrzenia funkcjonowania idei korespondencji sztuk w okresie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych.

W połowie lat sześćdziesiątych w popularnym tygodniku ilustrowanym „Kłosy" pisano, że „literatura i sztuka, a mianowicie też poezja i malarstwo, to dwie siostrzyce uzupełniające się wzajemnie"[47]. Sądząc z tej wypowiedzi, do Warszawy w tym czasie nie dotarły jeszcze wieści o batalii prowadzonej od połowy wieku we Francji w imieniu nowej, zrywającej z „literaturą" i „historią" sztuki malarskiej. W tym samym czasie późniejszy, wieloletni współpracownik „Kłosów" H. Struve wygłosił w stolicy odczyt pt. „O pięknie i jego objawach", w którym przedstawił zrąb swoich, powtarzanych później wielokrotnie, sądów estetycznych. Według Struvego piękno miało walor obiektywny, sztuka była „kapłańskim nabożeństwem człowieka w świątyni piękna"[48], a celem sztuki było połączenie idealnej treści z piękną, realną formą. Malarstwu przyznawał filozof funkcję idealizowania rzeczywistości, muzyce objawianie uzmysłowionej idei, a rzeźbie napełnianie „skamieniałej masy duchem, życiem". W rozprawie tej znajdujemy też fragment odnoszący się do korespondencji sztuk. Jak pisał H. Struve: „Podając sobie bratnią dłoń, malarstwo i muzyka zamykają wieniec sztuk pięknych. Muzyka przechodzi w malarstwo osiadając jako ton na płótnie, malarstwo zaś przenika muzykę, roznosząc jakby po powietrzu piękne barwy. Przez te wszystkie sztuki piękne człowiek łączy harmonijnie niebo z ziemią, przeprowadza piękną

[47] „Kłosy" 1865, podaję za: W. Olkusz, *W kręgu malarstwa niderlandzkiego. Dzieła sztuki jako źródło inspiracji pisarzy 2 połowy XIX wieku*, „Zeszyty Naukowe WSP w Opolu". Filologia Polska XVIII, Opole 1980, s. 96.

[48] H. Struve, *O pięknie i jego objawach. Wykład publiczny miany w Warszawie dnia 5.V.1865 r. dodatkiem uwag estetycznych wzbogacony*, Warszawa 1865, s. 21.

ścieżkę przez otchłań rozdzielającą ideę od rzeczywistości"[49].

W odczycie wygłoszonym przez Struvego w 1865 r., przepełnionym podziwem dla poetyczności natury, wiarą w możliwość połączenia idealnej treści z realną formą oraz w ingerencję Opatrzności w objawiający się człowiekowi pierwiastek piękna, zabrakło jednego, stałego dotąd we wszelkich wskazaniach na korespondencje sztuk elementu, a mianowicie podkreślenia roli poezji w jednoczeniu i hierarchizowaniu wszystkich dziedzin sztuki. Dopiero w późniejszych studiach estetycznych filozof porównując sztuki słowa i obrazu przypomniał rolę modusu w tych sztukach. Porównywał twórczość J. Matejki z pisarstwem H. Sienkiewicza, by w końcu przyznać, że teatr jest syntezą „pojedynczych sztuk pięknych", a poezja pod względem treści „przewyższa stokroć wszystkie pozostałe sztuki razem wzięte"[50]. Według Struvego poezja i muzyka należały do grupy sztuk „podmiotowych", podczas gdy malarstwo było bliższe sztukom „przedmiotowym", barwy były dla malarza tym czym słowa dla poety i „każda ze sztuk pięknych w inny sposób, przy pomocy odmiennych środków spełniała ... tę samą funkcję w życiu umysłowym społeczeństwa i przyczyniała się do jego rozwoju we wskazanym kierunku"[51]. Wnioskując z tych wypowiedzi, idea korespondencji sztuk była w nich stopniowo wzbogacana o kolejne elementy, by od pewnego momentu zyskać wymiar nie tylko ściśle estetyczny, ale i społeczny. Wróćmy jednak do opuszczenia przez Struvego w jego wczesnym odczycie wskazania na rolę poezji w procesie wzajemnego oświetlania się „sztuk siostrzanych". Być może wynikało to z poświęcenia odczytu sztukom plastycznym, jednak możemy w tym upatrywać również znaku czasu i wyrazu, tak charakterystycznego dla okresu popowstaniowego przekonania, że malarstwo przejęło w tych latach funkcje pełnione dotąd przez poezję. Coraz silniejsze było bowiem wtedy przeświadczenie, że powstające obrazy mogą oddziaływać na literaturę oraz że jedynym artystą, który zdołał oddać patos, wielkość i grozę lat powstania styczniowego był nie poeta, lecz malarz i ry-

[49] H. Struve, *op.cit.*, s. 25.
[50] H. Struve, *Sztuka i piękno. Studia estetyczne*, Warszawa 1892, s. 263.
[51] H. Struve, *Sztuka i społeczeństwo. Wykład publiczny miany dnia 2 marca 1903 roku w Warszawie...*, Warszawa 1903, s. 19.

sownik — A. Grottger[52]. Zaczęły się również mnożyć wskazania na „pierwiastek liryczny" w twórczości wybitnych malarzy pejzażystów oraz na epickość malarstwa J. Matejki[53], a musimy pamiętać, że nazwanie kogoś w XIX wieku „epikiem" było najwyższą pochwałą, ponieważ przez cały ten wiek nieustannie postulowano stworzenie narodowej epopei, której nikt, w ocenie ówczesnych krytyków, nie zdołał napisać i którą dopiero wcielił w malarską materię swych obrazów J. Matejko[54].

W A. Grottgerze dostrzegano „poetę z ołówkiem w ręku", „wieszcza narodu"[55], a w literaturze zaczęto poszukiwać „grottgeryzmu", by odnaleźć go np. w poezji K. Ujejskiego. W wychodzącej w Krakowie „Kalinie" czytamy wprost, że w Polsce „malarstwo... stało się Prometeuszem niosącym ogień z nieba. Poezja nie waha się oddać mu swój hołd dobrowolny i przejść w jego służbę", ponieważ malarstwo reprezentują u nas „dwa orły" siedzące „na rydwanie sztuki" — A. Grottger i J. Matejko[56]. Według autora tego artykułu — A. Szczepańskiego, sztuka malarska Grottgera to „Homer malarski, to epopeja naszych najkrwawszych i najświeższych dni, to dziecko największych nadziei i boleści, pokrewny druh Słowackiego"[57], a opinia o szczególnej roli twórczości tego artysty w przejmowaniu funkcji pełnionych dotąd przez poezję romantyczną przetrwała kolejne dziesięciolecia, bowiem jeszcze w 1888 r. w krakowskim „Świecie" zamieszczono wypowiedź głoszącą, że „jako rysownik-poeta (Grottger) stał się łącznikiem między odradzającą się sztuką a piśmiennictwem lat ubiegłych"[58].

Obiegowe sądy podsumował, jak zwykle wiernie oddający problemy intelektualne i artystyczne swej epoki, J. I. Kraszewski pisząc pod koniec lat sześćdziesiątych, że „mamy dziś może więcej utalentowanych i wykształconych malarzów i rysowników niż poetów i pisarzy, więcej znakomitych obrazów niż książek. Życie przeszło z papieru na płótno, może dlatego, że na nim zrozumiałym całemu światu wypisuje się językiem, nie przestając być narodowym"[59].

W wydanych w 1852 r. *Krajowych obrazkach i zarysach* L. Ku-

[52] I. Skrochowski, *O sztuce w Polsce i Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie*, [w:] *Z dziejów polskiej krytyki*... t. II, s. 152.

[53] Por. E. Świeykowski, *Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie 1854—1904*... wyd. 2. Kraków 1905. s. XXII.

[54] Por. *Sto lat dziejów malarstwa w Polsce 1760—1860. Z okazji wystawy retrospektywnej malarstwa polskiego we Lwowie 1984 napisał dr Jerzy Mycielski*, wyd. 3 nie zmienione, Kraków 1902, s. 700.

[55] Cytaty kolejno: z „Tygodnika Ilustrowanego", 1880, nr 225, s. 242 oraz z mowy pogrzebowej wygłoszonej przez K. Ujejskiego w 1868 roku we Lwowie zamieszczonej [w:] *Przemówienia Kornela Ujejskiego 1863—1893*, Przemyśl 1893, s. 24.

[56] Podaję za: A. Zyga, *Krakowskie czasopisma literackie drugiej połowy XIX wieku (1860—1895)*, Kraków–Wrocław 1983 s. 96. Por. również na ten temat uwagi J. Maciejowskiego w książce pt. *Przedburzowcy. Z problematyki przełomu między romantyzmem a pozytywizmem*, Kraków 1971, s. 24/5.

[57] A. Zyga, *op.cit.*, s. 96.

[58] Podaję za: A. Zyga, *op.cit.*, s. 262.

[59] *Z roku 1869 rachunki przez Bolesławitę*. Rok 4, Poznań 1870, s. 578.

nicki, opisując flisaków spławiających Wisłą drewno do Gdańska, zauważał, że „warto by ten obraz nasz Suchodolski przeniósł na płótno"[60], włączając się tym samym w trwający od lat czterdziestych chór głosów wskazujących rodzimym malarzom tematy godne narodowej sztuki. Pod koniec lat sześćdziesiątych nikt nie musiał już zachęcać malarzy do sięgania do popularnych tekstów literackich, a liczba powstających „przyliterackich" obrazów była tak duża, że niektórzy krytycy zaczęli wręcz ubolewać nad nadmierną eksploatacją niektórych utworów, takich jak np. *Maria* A. Malczewskiego. Równolegle zaczęły pojawiać się wypowiedzi głoszące potrzebę autonomii poszczególnych sztuk w imię właściwych im środków wyrazowych. Wypowiedzi tych nie było wprawdzie zbyt wiele i nie one stanowiły o odbiorze popularnych w epoce dzieł tak literackich, jak i malarskich, lecz omawiając ideę korespondencji sztuk należy i te wielokrotnie omawiane sądy przypomnieć.

W. Pol, w którego twórczości A. Tyszyński upatrywał syntezy wszystkich sztuk[61], w opublikowanych w 1869 r. *Obrazach z życia i natury* podkreślał trudności powstające w chwili próby opisu „widoku" natury wynikające stąd, że obraz „uderza współcześnie i od razu w przestrzeni", podczas gdy opis „rozwija się stopniowo w czasie" przez co „dopełnia się widok opisem, a opis widokiem"[62]. To wyraźne nawiązanie do osiemnastowiecznych sądów głoszonych przez J. B. Dubosa i G. E. Lessinga podchwycił w latach siedemdziesiątych, występujący na co dzień z zupełnie innych ideologicznych pozycji niż twórca *Mohorta*, rzeźbiarz i krytyk — C. Godebski w drukowanych w latach 1875—1876 *Listach o sztuce*, w których, przy zachowaniu wiary w obiektywizm piękna opartego na harmonii, objawiającego się w naturze i sztuce, doszło do wypowiedzenia walki nie tyle „literaturze" w malarstwie, co, podobnie jak to miało miejsce wcześniej we Francji, malarstwu historycznemu. Słynna formuła, że „zwyczajny śledź z natury malowany może dla prawdziwego znawcy i miłośnika malarstwa więcej przedstawić zajęcia jak najuczeńszy, podobny obraz historycz-

[60] *Krajowe obrazki i zarysy skreślił Leon Kunicki*, Warszawa 1852, s. 17.
[61] A. Tyszyński, *Wizerunki polskie. Zbiór szkiców literackich*, Warszawa 1875, s. 302.
[62] W. Pol, *Obrazy z życia i natury*, Kraków 1869, s. 3.

ny"[63], wyraźnie nawiązywała do podobnej wypowiedzi H. Taine'a, który również najsilniej występował przeciwko malarstwu historycznemu, ponieważ, jak pisał, opiera się ono na wiadomościach archeologicznych i co najwyżej spełnia zadania satyry lub dramatu, przez co widz patrząc na nie „gotów jest śmiać się lub płakać jak w piątym akcie sztuki teatralnej"[64]. Autor *Filozofii sztuki* bliski zarówno myśli Hegla, dla którego oczywiste było to, że malarstwo powinno prezentować jeden, kulminacyjny moment i dostrzegającego w kolorze podstawowy element sztuki malarskiej[65], jak francuskiej myśli krytycznej występującej przeciwko sztuce akademickiej, preferującej „wielkie tematy", wpłynął też wyraźnie na poglądy na sztukę głoszone przez naczelnego zwolennika autonomizmu sztuki malarskiej w Polsce — S. Witkiewicza. Nie chciałbym w tym miejscu wracać do wielokrotnie omawianych poglądów autora *Sztuki i krytyki u nas*[66] i jedynie z kronikarskiego obowiązku przypominam, że dla tego malarza, krytyka i pisarza w jednej osobie najistotniejsze było to, iż malarstwo i literatura posługują się odrębnymi środkami wyrazowymi, przez co powinny wykorzystywać właściwości swego tworzywa, a nie wkraczać w regiony zastrzeżone dla innej sztuki. Przestrzenność sztuki malarskiej i temporalność literatury, stanowiące o podstawowej różnicy pomiędzy nimi, uzupełniał Witkiewicz wskazywaniem na wizualność malarstwa i związane z nią aspekty, takie jak doskonałość kształtów, harmonia barw i „logika" światłocienia oraz na audialność literatury i wynikającą z niej rolę rytmu i rymu. Nie przeszkadzało to jednak autorowi nastrojowych pejzaży tatrzańskich i nadmorskich w badaniach, których przedmiotem był „koloryzm" w poezji, oraz nie zakłócało wiary w to, że poezja wywołuje w czytelniku takie same obrazy jak malarstwo w widzu. Częste też były u autora *Tatr w śniegu* zestawienia malarstwa z liryką, prowadzące do analizowania w twórczości A. Böcklina czy J. Malczewskiego tajemniczego pierwiastka prawdziwej poezji, a w malarstwie J. Kossaka poszukiwania związków z utworami W. Pola i H. Sienkiewicza. Wydaje

[63] C. Godebski, *Listy o sztuce 1875—1876*, Kraków 1970, s. 136/7.

[64] H. Taine, *Filozofia sztuki*, przełożył... A. Sygietyński, Warszawa 1896, s. 325/6.

[65] Na temat wpływu filozofii Hegla na poglądy H. Taine'a por. np. D. D. Rosca, *L'influence de Hegel sur Taine theoricien de la connaissance et de l'art*, Paris 1928. O problemie koloru w *Wykładach o estetyce* Hegla pisała Z. Ostrowska-Kębłowska w artykule: *O poglądach Hegla na sztukę jemu współczesną*, [w:] *Ikonografia romantyczna*. Materiały Sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce PAN... pod red. M. Poprzęckiej, Warszawa 1977, s. 91 i n.

[66] Szczególnie istotne są tu prace M. Olszanieckiej, ich podsumowaniem jest wydana ostatnio książka pt. *Dziwny człowiek (O Stanisławie Witkiewiczu)*, Kraków–Wrocław 1984. Tam też obszerna bibliografia zagadnienia.

się, że na częstych „korespondencyjnych" uwagach, jakie możemy spotkać w pismach S. Witkiewicza, zaważyło romantyczne w swej istocie przekonanie o prymacie praw indywidualności twórczej nad wszelkimi zasadami i ograniczeniami doktrynalnymi, przez co czynnikiem łączącym wszystkie sztuki stał się powrót do źródeł działalności artystycznej — do twórcy, malarza czy poety, który naśladując naturę powinien dążyć do uzyskania indywidualnego stylu stanowiącego o najwyższej wartości powstającego dzieła[67].

H. Taine chwalący malarstwo niderlandzkie za to, że było ono „wolne od zamysłów filozoficznych i zboczeń literackich" jednocześnie dostrzegał korelację pomiędzy pierwiastkiem artystycznym w sztuce, a zawartym w niej pierwiastkiem moralnym i sądził, iż w poezji podstawowym środkiem wyrazowym jest kreowanie analogicznych do sztuki malarskiej obrazów[68]. Czynnikiem łączącym według niego sztuki takie jak poezja, malarstwo i rzeźba była pojmowana na wzór arystotelowski mimetyczność („sztuka polega na dokładnym i zupełnym naśladowaniu"), złagodzona przez towarzyszącą jej idealizację, której wynikiem miało być odtwarzanie nie powierzchni rzeczy, lecz „jakiejś cechy głównej, jakiegoś przymiotu ... ważnego punktu widzenia, zasadniczej podstawy istnienia przedmiotu"[69]. Tainowskie poszukiwanie „cechy istotnej" mieszczące się w nurcie odwiecznych, filozoficznych rozważań nad istotą rzeczywistości, nieobce było również i tym artystom i krytykom, którzy odrzucali jego poglądy zarzucając mu nadmierny materializm i wulgarny socjogenetyzm. „Cechami istotnymi" idei korespondencyjnych były na przykład w XIX wieku przeświadczenia: o duchowych źródłach sztuki i tożsamości aktu twórczego bez względu na artystyczną dziedzinę, o jej „medialnym", ukierunkowanym na przekazywanie myśli, a nie mówienie o własnościach tworzywa, charakterze, o konieczności odchodzenia od sensualnej powierzchni rzeczy i zjawisk oraz o ponadmaterialnych celach, jakim sztuka powinna służyć. Sądząc z licznych wypowiedzi artystów i krytyków, z tych przeświadczeń nie zrezygnowano do końca omawianej

[67] Por. *Wstęp* M. Olszanieckiej do *Pism zebranych S. Witkiewicza*, Kraków 1971.
[68] H. Taine, *op.cit.*, ss. 157 i 271.
[69] H. Taine, *op.cit.*, cytaty ze stron 16 i 22.

epoki, modyfikując jedynie niektóre z elementów doktryny, sakralizując lub „sekularyzując" jej człony przez odpowiednie akcentowanie kolejnych stadiów powstawania, istnienia i odbioru „całościowego" dzieła.

Jeden z mistrzów intelektualnych i artystycznych S. Witkiewicza A. Chmielowski pisał np. w 1876 r., że: „Sztuka to każdy szczery i bezpośredni objaw duszy człowieka w jego dziele ... istota sztuki objawia się zarówno w poemacie, jak i dobrze przedstawionej przez aktora roli na scenie; piękna róża kwieciarki, dobrze noszona suknia mogą mieć większe w sztuce znaczenie, aniżeli niejeden obraz i rzeźba ... istotą sztuki jest dusza wyrażająca się w stylu"[70]. Czytając te słowa jakże blisko jesteśmy przeświadczeń Ch. Baudelaire'a, że sonet lub elegia mogą być recenzją obrazu, że prawdziwa, jednocząca sztuki poezja powinna się zjawiać bez wiedzy artysty mimowolnie i spontanicznie oraz że współczesność mieści w sobie walor umożliwiający połączenie wszystkich sztuk w jedną, oddającą jej wielkość i piękno[71].

Przeglądając powstałe pod koniec lat sześćdziesiątych i w połowie siedemdziesiątych XIX wieku wypowiedzi oraz dzieła samych malarzy, łatwo jest zauważyć, że idea korespondencji sztuk, pomimo ataków H. Taine'a i kampanii prowadzonej w Polsce przez C. Godebskiego, bynajmniej nie została podważona, lecz nadal funkcjonowała wyrażana bądź w tradycyjnym języku wskazującym na wspólne, duchowe źródła i cele wszelkiej twórczości, bądź też przenikając niejako „do wnętrza" ówczesnej refleksji nad sztuką, współokreślając tworzenie i wartościowanie pozornie nowej, odbiegającej od tradycyjnych wzorów akademickich sztuki.

Przykładem pierwszej postawy niech będzie tu W. Gerson, według którego malarstwo było „dzieckiem wyobraźni twórczej, wzniosłych popędów ducha ludzkiego, gorącego umiłowania wszystkiego co piękne, w czym prawda wewnętrzna skojarzona z zewnętrzną, postaciową, przemawia do nas za pośrednictwem zarysu, światłocienia i barwy", malarstwo historyczne przejęciem

[70] Podaję za: Z. Piasecki, *Stanisław Witkiewicz. Młodość i wczesny dorobek artysty*, Wrocław 1983, s. 107/8.

[71] Ch. Baudelaire, *op.cit.*, por. uwagi na stronach 6 i 60. Sam Baudelaire w utworze *Les Phares* zawartym w *Kwiatach zła* dał szereg wierszowych „monografii" poetyckich takich artystów, jak Rubens, Leonardo, Rembrandt, Michał Anioł, Puget, Watteau, Goya i Delacroix.

„żywiołów duchowych" dawnego dramatu i tragedii, a bez poezji, bez myśli nie było sztuki „we właściwym znaczeniu wyrazu"[72]; przykładem drugiej zaś M. Gierymski uważający, że „w malarstwie jak w poezji, pewna obrana forma poematu aż w najdrobniejszych zarysach, to siła lub czułość wrażeń ... to co kołysze duszę, co ją nastraja i zmusza do poddania sobie w poezji, choćby treść, wątek, na którym osnuta jest rzecz cała była skromna, ani bogata sama w sobie wielkością w niej zawartej myśli, ani wyrażająca pewną dążność wyraźną"[73].

„Poetyckość" pojmowana jako synonim idei przekazywanej poprzez obraz lub jako synonim sztuki w ogóle to dwie drogi dochodzenia do zasady korespondencji sztuk określające nie ich wzajemne oddziaływanie formalne lub tematyczne, lecz przenikające materię malarską i literacką zarówno w sferze tworzenia dzieła, jak i odpowiadającego mu stylu odbioru. Według Gersona „sztuka rodzi się z myśli i z ducha i na nich spoczywa"[74], podczas gdy dla M. Gierymskiego „liryzm" jest pierwiastkiem tak samo malarskim, jak i poetyckim, dzięki niemu bowiem możliwe stają się do przekazania stany duszy artysty, a podobnie „muzyczność" stanowi właściwe kryterium oceny obrazu, ponieważ są malarze, których obrazy „bez względu na to co przedstawiają, działają w sposób muzyce właściwy. Linie i kolory zastępują muzyczne interwale, harmonia dźwięków zastąpiona harmonią kolorów"[75]. Obie te postawy, pierwsza tradycyjna, druga wyprzedzająca swój czas i bliska modernistycznym, synestezyjnym stylom lektury i widzenia, wskazują jak różne mogły być w XIX wieku przesłanki korespondencji sztuk i jak różni twórcy byli tej idei wyznawcami.

Sądząc z tego co zostało już powiedziane, polska krytyka artystyczna w lata osiemdziesiąte i dziewięćdziesiąte wkraczała z bagażem sądów głoszących zarówno horacjańską zasadę *ut pictura poesis*, jak też z przeciwnymi tej zasadzie głosami wskazującymi na autonomię sztuk. Opowiedzenie się po jednej ze stron tego sporu traktowano w epoce jako wyznanie wiary nie tylko artystycznej,

[72] Cytaty za: *Współczesne kierunki malarstwa przez W. Gersona*, Warszawa 1876, ss. 2/3, 12 oraz s. 42.

[73] Maksymilian i Aleksander Gierymscy. *Listy i notatki*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1973, s. 51.

[74] W. Gerson, *Sztuki piękne w dziełach J. I. Kraszewskiego*, {w:} *Książka jubileuszowa dla uczczenia 50-letniej działalności literackiej J. I. Kraszewskiego*, Warszawa 1880, s. 432.

[75] Maksymilian i Aleksander Gierymscy. *Listy i notatki*, s. 103/4.

lecz wręcz światopoglądowej. Spór pomiędzy zwolennikami Horacego i Lessinga został przeniesiony na grunt sztuki dwudziestowiecznej, a wyraźna przewaga w XX wieku „nurtu lessingowskiego"[76] sprawiła, że w dotychczasowych badaniach nad sztuką i myślą estetyczną XIX wieku akcentowano wszystko to co w okresie awangard dwudziestowiecznych uznano za nowoczesne i bliskie „realistycznemu"[77], w sensie Bandmannowskim, traktowaniu tworzywa. Idea korespondencji sztuk, nie mieszcząc się w „nowoczesnej" hierarchii wartości, nie mogła przez to znaleźć uznania w oczach badaczy i krytyków i dopiero od niedawna powstają próby usystematyzowania ześrodkowujących się wokół niej problemów i sądów o sztuce. Zauważalna jest też wyraźna nierównomierność badań nad wiekiem XIX sprawiająca, że znamy bardzo dobrze wszystko to, co głosili przeciwnicy korespondencji sztuk, podczas gdy nadal nie jest rozpoznany obszar krytyki tradycyjnej, uznającej prymat ducha nad materią i wierzącej, że ideał „sztuk siostrzanych" jest pochodną nadrzędnych, estetyczno-moralnych, źródeł i celów sztuki. Badając język koryfeuszy realizmu lub naturalizmu w literaturze i w sztukach plastycznych, łatwo jest jednak zauważyć jak silna była presja tradycyjnej terminologii i jak często obok wywodów na temat autonomii sztuk można spotkać utrzymane w „korespondencyjnym stylu" wypowiedzi o malarskości literatury lub poetyckości malarstwa.

B. Prus głoszący, że „idee trzeba zostawić literaturze, bo tylko ona ma możność przedstawienia ich. Malarstwo zaś niech się kontentuje światłem, niech nie myśli o wykładzie historii lub teologii, ale o takim użyciu farb, ażeby wywołały największy efekt optyczny"[78], jednocześnie dostrzegał, że obraz J. Malczewskiego pt. *Na łożu śmierci* jest „pełen poezji", a w świetle uchwyconym w dziełach A. Gierymskiego widział „ducha uniwersalnego" natury[79]. Będący pod wyraźnym wpływem artystów i krytyków skupionych wokół warszawskiego czasopisma „Wędrowiec"[80] autor *Lalki*, występując przeciwko epigonom romantyzmu, często wypo-

[76] O antagonizmie idei Horacjańskiej i Lessingowskiej pisze szczegółowo E. Balcerzan w książce: *Kręgi wtajemniczenia. Czytelnik, badacz, tłumacz, pisarz*, Kraków 1982, s. 140 i n. Według Balcerzana „wątek Horacjański wyjaśnia sens poczynań artystycznych jako urzeczywistnienie niemożliwości. Sztuka jest budowaniem iluzji, która formuje się wskutek wymuszenia na danym systemie znakowym rezultatów sprzecznych z jego naturalnymi możliwościami", *op.cit.*, s. 140.

[77] Por. G. Bandmann, *Przemiany w ocenie tworzywa w teorii sztuki XIX wieku*, [w:] *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce*, wybrał... J. Białostocki, Warszawa 1976.

[78] B. Prus, *Kronika tygodniowa (1888)*, podaję za: *Orzeszkowa, Sienkiewicz, Prus o literaturze*, wyboru dokonał... Z. Najder, Warszawa 1956, s. 409.

[79] Cytaty za: *Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*. t. II, s. 253 i 260.

[80] Por. na ten temat: M. Kabała, *Warszawska batalia o nową sztukę („Wędrowiec" 1884—1887)*, Warszawa 1978.

2. J. Malczewski, *Na łożu śmierci*, 1883

wiadał się w sposób jakże bliski romantyzmowi pisząc np., że „artysta, jak poeta, ma ten szczęśliwy przywilej, że myśl jego twórcza może się podnieść ponad przemijające objawy chwili, w której żyje i od szarych albo smętnych, albo trywialnych obrazów otaczającego świata lecieć w światy piękniejsze, wieczne, jasne i młode, w których żadna ludzka nędza i słabość nie krępują i nie zniżają porywów ducha i wyobraźni"[81]. Twory zarówno poetów, jak i malarzy były dla Prusa „owocami życia"[82], a sama czynność pisania bliska rzeźbieniu dostosowującemu środki wyrazowe i sposób pracy do właściwości materiału, z jakiego powstaje rzeźba[83]. Częste było również, tak charakterystyczne dla większości kryty-

[81] Podaję za: S. Melkowski, *Poglądy estetyczne i działalność krytycznoliteracka Bolesława Prusa*, Warszawa 1963, s. 36.
[82] S. Melkowski, *op.cit.*, s. 37.
[83] S. Melkowski, *op.cit.*, s. 68.

ków związanych z obozem pozytywistycznym korespondencyjne, „przyliterackie" odczytywanie konkretnych obrazów malarskich (np. zamieszczony w „Ateneum" w 1877 r. opis-analiza płótna H. Siemiradzkiego *Pochodnie Nerona*), jak też zestawienie literackich podziałów genologicznych ze środkami malarskiego wyrazu[84]. Pisarz traktujący dzieło sztuki jako dokument współczesności powielający, poprzez swą kompozycyjną strukturę, „naturalny" bieg życia i zjawisk (kompozycja literacka była dla niego „rozwinięciem tematowym zjawiska wedle jego naturalnego przebiegu"[85]), wiele miejsca w swoich rozważaniach poświęcał „plastyczności" powieści, zasadzie światłocienia i „prawu obrazowości" funkcjonującym w tekście literackim pisząc wprost, że prawo obrazowości w literaturze polega na tym, by „każdej własności dawać za tło lub towarzysza inną własność. Np. czarnoszafirowo ubrany na szarym tle ulicy albo żółtawym kamienicy"[86].

Wskazanie na wszystkie korespondencje pomiędzy koncepcjami literackimi autora *Lalki* a malarstwem wymagałoby osobnego studium. Dlatego tutaj jedynie sygnalizuję, że pomimo odrzucenia idei „sztuk siostrzanych", Prus nigdy nie zdołał porzucić „korespondencyjnego" sposobu myślenia o literaturze, czyniąc z malarstwa dogodny układ odniesienia dla dokumentowania swoich teoretycznych i krytycznych sądów. W jego utworach literackich również znajdujemy fragmenty będące w doborze tematu i werystycznym, powtarzającym „porządek życia" i zjawisk sposobie ujęcia, wręcz kalkę, ówczesnych obrazów malowanych przez A. Gierymskiego, S. Masłowskiego czy W. Podkowińskiego. Jako dowód przytoczę tu dwa fragmenty opowiadań traktując je jako reprezentantów wielu współczesnych, korespondujących ze sztukami plastycznymi „literackich obrazów".

W zamieszczonym w „Kurierze Warszawskim" w 1875 r. opowiadaniu *Pod szychtami* znajdujemy taki oto opis warszawskiego Powiśla: „Na lewo, gdzieś, coś w nieskończoność, ciągnie się szeroko smuga bladej, mętnej, że nie powiem trupiej jasności: oto rzeka.

[84] S. Melkowski, *op.cit.*, s. 70. Według B. Prusa: „opowiadanie zwyczajne jest podobne do rysunku, a opowiadanie poetyckie do obrazu malowanego kilkoma farbami: wrażeniami zmysłowymi, twórczą wyobraźnią, uczuciem".
[85] S. Melkowski, *op.cit.*, s. 72.
[86] S. Melkowski, *op.cit.*, s. 129.

3. A. Gierymski,
Powiśle

4. W. Podkowiński,
Latarnik,
1884

Na prawo piętrzy się kolosalny, dziwnie poszczerbiony wał: to miasto. Po jednej i drugiej stronie, wyżej i niżej migocą krwawe lub brudnożółte iskry: to światło w mieszkaniach. Tuż przy ziemi majaczy jakaś delikatna, nieczysta mgła: to wilgotne gnojowisko dyszy zarazą"[87]. Podobnie we wchodzącym w skład *Szkiców i obrazków* opowiadaniu *Cienie* spotykamy postać bliską słynnemu *Latarnikowi* W. Podkowińskiego, która „szybko biegnie przez chodnik, jakby ją ścigały ciemności, przy każdej latarni zatrzymuje się na mgnienie i roznieciwszy wesołe światło znika jak cień"[88].

Korespondencje pomiędzy malarstwem a literaturą, ze sfery idei i pokrewieństwa tematycznego, zaczęły więc przenikać w sferę samych dzieł, tak jakby niewiara w teoretyczno-doktrynalny związek pomiędzy sztukami musiała zostać zastąpiona przez, o ile trwalsze, związki strukturalne. Sygnalizując tutaj jedynie to zagadnienie, zajmę się kwestią, jak idea korespondencji sztuk funkcjonowała wśród innych artystów i krytyków związanych z obozem pozytywistycznym i, w okresie późniejszym, z naturalizmem w sztuce.

Dla G. Courbeta na początku lat sześćdziesiątych XIX wieku było oczywiste, że malarstwo jest sztuką konkretną, polegającą na przedstawieniu rzeczy realnych, oraz że przedmiot abstrakcyjny, niewidzialny, nie istniejący nie należy do jego dziedziny[89]. Jednocześnie, czytając wypowiedzi najbardziej zagorzałych zwolenników nowej sztuki, dostrzegamy jak silna była presja dawnego sposobu jej oceny i jak często, wśród polemiki z tradycyjnym malarstwem akademickim, dochodziły do głosu, wynikające ze swoistej „inercji terminologicznej"[90], wskazania bliskie „korespondencyjnemu" stylowi odbioru. Atakowano malarstwo historyczne, pisano o katastrofalnym wpływie literatury na malarstwo równolegle twierdząc, że „walka pędzla przeciwko piórу jest rzeczą złą"[91]. Niejednokrotnie też, by lepiej wyjaśnić własne sądy, dokonywano zestawień malarzy i pisarzy (np. Daumiera z Balzakiem) oraz wskazywano na wspólne źródła natchnień mistrzów pióra i pędzla wierząc, iż „coś poetyckiego" przeniknęło ze sfery estetycznych ideałów

[87] B. Prus, *Drobiazgi*, [w:] *Pisma*, pod red. Z. Szweykowskiego, Warszawa 1949, t. 3, s. 8.
[88] B. Prus, *Szkice i obrazki*, [w:] *Pisma*, t. V, s. 68.
[89] Jak pisał G. Courbet w „Liście w sprawie otwarcia pracowni malarskiej" w 1861 r.: „malarstwo jest sztuką z gruntu konkretną i może polegać jedynie na przedstawianiu rzeczy realnych i istniejących. Jest to język czysto fizyczny, którego słowami są wszystkie przedmioty widzialne; przedmiot abstrakcyjny, niewidzialny, nie istniejący, nie należy do dziedziny malarstwa". Podaję za: *Francuscy pisarze i krytycy o malarstwie*, t. III, s. 10.
[90] Pisze o niej też H. Morawska we *Wstępie* do cytowanego powyżej wyboru oraz w artykule *Kryteria oceny romantyzmu*, „Biuletyn Historii Sztuki" 1976 nr 1.
[91] Edmount i Jules de Goncourt, *Malarstwo na Wystawie Powszechnej 1855 roku*, [w:] *Francuscy pisarze...* t. III, s. 210.

w świat współczesnej codzienności, bowiem, jak pisał J. A. Castagnary: „Wszelka poezja mieści się w prawdziwym życiu; trzeba ją tylko z niego wydobyć"[92]. Nie rezygnowano też, tak jak Ch. Baudelaire, z myśli o absolutnym, obiektywnym pięknie[93], co niekiedy prowadziło do jakże bliskich Lessingowi stwierdzeń, że „myśl jest ... gotowa w książkach historycznych i poezji", a malarz powinien ukazywać „piękne ramiona, piękne nogi, piękne piersi, nienagannie narysowane głowy, ładnie upozowane postacie zrobione tak, aby ich szlachetność, wdzięk i wytworne pozy przypadły nam do gustu"[94]. Nigdy też nie zapomniano o absolutystycznych ideach ożywiających sztukę, nawet wtedy gdy, tak jak to uczynił T. Thoré, wygnano z niej wszelką „literaturę" pojmowaną najczęściej jako inspirację tematyczną, a nie „coś poetyckiego", pierwiastek idealny lub analogiczną strukturę kompozycyjną[95]. Nie zauważono, że przyjęcie założenia, iż sztuka jest „przekładem obrazów ukazywanych przez naturę"[96] sprzyjało pokrewnym zjawiskom tak w sztukach plastycznych, jak i w literaturze i dopiero E. Zola analizując malarstwo impresjonistów dostrzegł, że „ten sam rozwój dokonuje się w sztuce i literaturze"[97].

A. Sygietyński, zwolennik ścisłego odróżniania sztuk słowa i obrazu, w tym samym roku co E. Zola pisał, że malarze impresjoniści bliscy są współczesnej literaturze, ponieważ, podobnie jak G. Flaubert, odrzucili „wszelką sztuczność z kompozycji rysunku i koloru posługując się natomiast efektami samej natury z zupełnym wyłączeniem wszystkiego, co tradycja lub szkoła prawami sztuki nazwała"[98]. Na podobne zestawienie zasłużył według polskiego krytyka A. Daudet, a podczas analizy obrazu A. Gierymskiego *Przystań statków na Solcu* Sygietyński nie wahał się porównać go z pisarstwem naturalistów[99]. Ten najbliższy współpracownik S. Witkiewicza był też popularyzatorem na gruncie polskim częstego w epoce wskazania na związki twórczości G. Courbeta i E. Zoli i podobnie jak krytycy francuscy wierzył, że w samej naturze zamknięty jest tajemniczy, ożywiający ją pierwiastek poetycki[100]. Przykłady

[92] J. A. Castagnary, *Salon 1868 roku*, [w:] *Francuscy pisarze... op.cit.*, t. III, s. 319.
[93] Ch. Baudelaire, *O sztuce... op.cit.*, s. 194–195. Według Baudelaire'a: „Piękno składa się z elementu wiecznego, niezmiennego... i elementu zmiennego, zależnego od okoliczności, którym będzie moda, moralność, namiętność, wzięte oddzielnie lub wszystkie razem".
[94] Por charakterystykę malarstwa akademickiego napisaną przez E. Duranty'ego, [w:] *Francuscy pisarze*, op. cit., t. III, s. 83.
[95] Por. przypis 42.
[96] T. Thoré, *Salon de 1847*, podaję za: H. Morawska, *Kłopoty krytyka. Thoré-Bürger wśród prądów epoki (1855–1869)*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1970, s. 66.
[97] E. Zola, *Naturalizm na Salonie* (1880), [w:] *Słuszna walka. Od Courbeta do impresjonistów*. Antologia pism w sztuce, Warszawa 1982, s. 151.
[98] A. Sygietyński, *Gustaw Flaubert* [w:] *Pisma krytycznoliterackie*, Kraków 1971 s. 141.
[99] A. Sygietyński, *Pisma... op.cit.*, s. 304–308.
[100] A. Sygietyński, *op.cit.*, s. 144.

„myślenia korespondencyjnego" można by tu mnożyć, a i te przytoczone są wystarczającym dowodem na nieustanną obecność „przyliterackich" kryteriów oceny dzieł malarskich nawet u skrajnych przeciwników „literackości" malarstwa. Interesujące, że bojownicy o „czystość" sztuki malarskiej najczęściej zapominali o tym, że powinni równie silnie występować przeciwko „malarskości literatury" i niejednokrotnie, budując zręby nowych koncepcji krytyczno-literackich, wręcz zapożyczali język swych wypowiedzi ze współczesnych im krytyk sztuk plastycznych. Stąd nieustanne analizowanie „obrazów" w literaturze, malarskości i plastyczności tekstów literackich i próby utożsamiania procesów twórczych w sztuce słowa i obrazu. Stąd też wiara w „poezję natury" ujawnianą w obrazach wybranych artystów, takich jak np. C. Corot, Ch. Daubigny, J. Chełmoński i przypominanie, że „powieść należąca do dziedziny poezji, przez samą genezę powstania swego, ściśle jest spokrewniona z malarstwem i rzeźbą przez wymagalność (!) dla dobroci formy swej barwności w obrazach i wydatności w postaciach. Jest to tak dalece prawdą, że wyrażenia stosowane w estetyce dla malarstwa i rzeźby stosują się też i do niej"[101].

Po 1863 r. powszechny był w Polsce sąd, że po latach dominacji literatury nadeszły czasy sztuki malarskiej, a sądząc z przytoczonej opinii E. Orzeszkowej, po okresie dominacji „przyliterackiego" języka krytyki, zaczęto też sięgać do języka „przymalarskiego" i jest paradoksem, że działo się tak w latach najbardziej zaciekłych wystąpień przeciwko idei korespondencji sztuk.

Według E. Orzeszkowej: „Koloryt i plastyka odpowiednimi są określeniami przedmiotów artystycznych w ocenianiu estetycznym malowideł i rzeźb, zarówno jak powieści. W sądach krytyki utartym, a co więcej, trafnym zupełnie stało się orzekanie o dobrym lub złym rysunku powieściowym postaci. Zamiast pędzla, rylca lub dłuta powieściopisarz posługuje się słowem, tylko słowem ... środki tu i proceder inne są — skutki wywołane też same być muszą"[102]. Jeżeli tak sądziła pisarka zaangażowana w walkę o nową sztukę, to

[101] E. Orzeszkowa, *O powieściach T. T. Jeża z rzutem na powieść w ogóle*, [w:] *Programy i dyskusje literackie okresu pozytywizmu*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1985, s. 321.

[102] E. Orzeszkowa, *op.cit.*, s. 321.

jak silne musiały być idee korespondencyjne wyznawane przez krytyków związanych z obozem preferującym tradycyjny język opisu dzieła sztuki i ustalone skale wartości. Nawet fragmentaryczna z konieczności analiza wypowiedzi artystów i krytyków bliskich tendencjom idealistyczno-narodowym wskazuje, że związki pomiędzy sztuką słowa i obrazu były tam odczuwane bardzo wyraźnie, stanowiąc jeden z fundamentów większości sądów o malarstwie i literaturze.

Dla większości ówczesnych artystów i krytyków oczywiste było, że zarówno malarz, jak i poeta dysponują wspólnym źródłem natchnienia, jakim jest natura idealizowana w czasie procesu twórczego. Ten tradycyjny sąd, potwierdzony autorytetem wielu filozofów i estetyków, sprzyjał łączeniu sztuk, bez względu na tworzywo, jakim się one posługują. Jak pisał F. Schiller: „Konieczną czynnością poety jest idealizowanie przedmiotu, bez czego przestaje on (poeta) zasługiwać na to miano. Jego zadaniem jest rzecz w przedmiocie najdoskonalszą (czy jest to postać, wrażenie, czynność — czy tkwi w nim czy poza nim) uwolnić od płaskiej, a co najmniej obcej przymieszki, rozstrzelone w licznych przedmiotach promienie doskonałości skupić w jednym; szczegóły psujące symetrię podporządkować harmonii całości, rzeczy szczegółowe i lokalne podnieść do powszechności"[103].

Przytoczyłem tę wypowiedź autora słynnego w omawianej epoce rozróżnienia pomiędzy poezją naiwną i sentymentalną, ponieważ stanowi ona kwintesencję większości sądów na temat relacji pomiędzy artystą, naturą i objawiającym ją dziełem sztuki, funkcjonujących również i w XIX wieku. Poczynając od M. Mochnackiego, a kończąc na H. Struvem, wszyscy zwolennicy „ideorealizmu"[104] mogliby się pod schillerowskim zdaniem podpisać. Dla idei korespondencji sztuk wypływało stąd szereg wniosków. Artysta–malarz–pisarz–poeta nie mógł być „kopistą", lecz kreatorem zdolnym do uchwycenia istoty, a nie powierzchni rzeczywistości. Ten sąd głoszony przez wielu artystów i krytyków, wyrażony również przez

[103] F. Schiller, *Werke*, Stuttgart 1869, t. XII, s. 272. Por. również na ten temat uwagi H. Markiewicza w artykule *O typowości w literaturze*,[w:] *Tradycje i rewizje*, Kraków 1957, s. 99.

[104] „Ideorealistą" nazywał H. Struvego J. Kleiner, por. J. Kleiner, *Henryk Struve*, „Pamiętnik Literacki". Lwów 1912, s. 511.

H. Balzaka w jego znanym opowiadaniu[105] zyskał powszechny aplauz, podobnie jak teza o totalnej poetyczności świata kojarzonej ze wszystkim tym, co jest w życiu i sztuce dobre i piękne. Jak bohater powieści G. Kellera *Zielony Henryk* też i inni, prawdziwi, a nie fikcjonalni artyści sądzili, że kolor i formę można nazwać nie malarskimi, lecz „poetycznymi" na równi z wydarzeniami zachodzącymi wśród ludzi, jeżeli „poruszały czy dały jakąś podnietę"[106], a wiara w panpoetyzm natury, historii lub współczesności łączyła w XIX wieku wielu, skrajnie odmiennych w innych sądach, twórców. Stąd niedaleko już do wskazań na pokrewieństwa pomiędzy pisarzami a malarzami, które to wskazania nie były w tej epoce jedynie metaforami badawczymi, lecz niosły ze sobą walor wartościujący. Pisałem wcześniej o porównywaniu H. Daumiera z H. Balzakiem oraz G. Flauberta i A. Daudeta z impresjonistami. W krytyce polskiej bardzo popularne było zestawianie J. Kossaka z W. Polem, Wita Stwosza z Dantem, J. Suchodolskiego z K. Brodzińskim, S. Witkiewicza z W. Syrokomlą, J. Matejki z H. Sienkiewiczem, a w odniesieniu do sztuki zachodniej, np. E. Delacroix z W. Hugo, J. L. Gérôme'a z A. Dumasem, A. Feuerbacha z Goethem czy E. Maneta z E. Zolą. Domagano się też wyrazistego malowania postaci w tekstach literackich, zastanawiano nad uchwyconym, lub nie, kolorytem lokalnym, a w obrazach poszukiwano prawdy „typów i charakterów" oraz poematów, elegii lub sielanek. Swoista estetyzacja sztuki prowadziła do utożsamienia, w imię piękna formy oraz idealnego celu działań artystycznych, sztuk słowa i obrazu łączonych w rodzinę sztuk idealnych, a zakres korespondencji poszerzany był niejednokrotnie nawet o sztukę tak związaną z materią jak rzeźba.

J. I. Kraszewski, analizując twórczość T. Lenartowicza, podkreślał na przykład jedność poezji „lirnika mazowieckiego" i jego prac rzeźbiarskich pisząc, że „takie jest pokrewieństwo poematów (chodzi o *Błogosławioną* i *Zachwycenie* — dopisek mój, W.O.) z plastyką, iż jedno objaśniać się zdaje drugie, dotwarzać i uzupeł-

[105] H. Balzak, *Nieznane arcydzieło*, [w:] *Komedia ludzka*, t. XXII. *Studia filozoficzne*, przełożył J. Rogoziński, Warszawa 1964 (pierwodruk *Nieznanego arcydzieła* w 1831 roku).

[106] G. Keller, *Zielony Henryk*, tłum. I. Czermakowa, Warszawa 1955, t. 2, s. 9 (powieść pisana w latach 1850—55).

niać. Coś wieśniaczego, coś lirycznego w rzeźbie się przebija"[107], by w innym miejscu swego artykułu wskazać na związki pomiędzy poezją Lenartowicza a malarstwem Fra Angelica i F. Overbecka. Nieustannie przypominano też, że powieść jest tym, czym obraz rodzajowy w malarstwie, podobnie jak przedmiotem licznych wypowiedzi było roztrząsanie relacji pomiędzy tekstem literackim i namalowanym według niego obrazem, jak też odpowiedniości między dziełem malarskim a coraz częściej inspirowanym przez niego utworem sztuki słowa. Przykładowo, A. Pług opisując jak to redagował teksty literackie do rysunków M. E. Andriollego zauważał, że „obaśmy się tymi samymi zachwycali utworami w literaturze naszej; obaśmy równie rozkochani byli w naturze"[108], a w jednym z numerów „Tygodnika Ilustrowanego" znajdujemy rozważania na temat związków pomiędzy znanym utworem *Zamek Kaniowski* S. Goszczyńskiego a ilustrującym go obrazem J. Brodowskiego. Jak pisał o tym obrazie recenzent „Tygodnika": „Figura Nebaby, jak w poemacie, jest wskroś burzliwą, tak też w malarskim przedstawieniu; bo jeżeli ruchliwe słowo poety nakreśliło nam postać bohatera na tłach mieniących się najrozmaitszymi wzorami różnolicej natury, to ta bogata kanwa obrazów płynąca w czasie, przesuwająca się przed okiem naszym, służy do pokazania różnorodnych okoliczności, mających uwydatnić tak charakter bohatera, jako i stosunek jego do świata i ludzi. W obrazie rzecz się ma inaczej: tu postać ... musi się wyrazić w całej swej pełni, w streszczeniu wewnętrznym, jednorazowym, wszystkie szczegóły służące malarzowi za akcesoria powinny skłaniać się do uwydatnienia moralnej jego postaci, potęgować niejako portret jego wewnętrzny"[109]. Jak widzimy, w tej wyprzedzającej o blisko dwadzieścia lat batalię prowadzoną przez S. Witkiewicza recenzji, połączono obiegowe sądy o czasowości literatury i przestrzenności malarstwa z wiarą w „obrazowy" charakter poezji i moralizatorski cel sztuki. Jednocześnie literatura była tu wzorcem tematycznym i ekspresywnym dla malarstwa, a wierność tekstowi stanowiła o wartości

[107] J. I. Kraszewski, *Teofil Lenartowicz (1870)*, *Głosy o Lenartowiczu 1852—1940*, Kraków 1976, s. 97.
[108] Podaję za: J. Wiercińska, *Andriolli. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1981, s. 95.
[109] „Tygodnik Ilustrowany", 1865, nr 317 s. 178.

ilustrującego go płótna. Preferujący poezję w malarstwie i malarskość w poezji krytycy często podkreślali, że „opisowość" jest nużąca w malarstwie i nie przystoi tej sztuce ze względu na jej środki wyrazowe, nie wahając się jednak w tym samym numerze czasopisma chwalić J. Matejkę za to, że tworzy „jak poeta" dzięki czemu w jego obrazach objawia się „porywający ku sobie ... efekt moralny"[110]. Wyróżniano te utwory literackie i malarskie, w których myśl artysty można było „od razu odczytać" dzięki przesyceniu ich pierwiastkiem poetycznym oraz utrwaleniu, najczęściej włączonej w nurt sztuki narodowej, czytelnej, patriotycznej alegorii. Premiowano też prawdę, „prostotę pomysłu i natchnienia"[111], a nieustanne dążenie do klasyfikacji i korespondencyjnych uściśleń prowadziło na przykład do wyróżniania w twórczości J. Matejki okresów „lirycznego", „epicznego" i „dramatycznego"[112] oraz do stwierdzeń, już po okresie „burzy i naporu" ze strony zwolenników nowej sztuki, że „obraz może być pięknym i plastycznym nawet wtedy, gdy malarz chce w nim uwydatnić motyw literacki"[113]. Wspólny był też, i tę wspólnotę odczuwano bardzo silnie przez cały omawiany okres, narodowy cel sztuki polskiej bez względu na to, jakimi środkami się ona wyrażała, bowiem jak pisała E. Orzeszkowa: sztuka w okresie zaborów „nie może przestać czuć, myśleć, mówić ... w niewoli i pomimo niewoli, w okowach, we łzach prowadzi nieustannie swe rzeźbiarskie, malarskie, śpiewackie, myślicielskie roboty ... przed mdlejące dusze narodu stawiając wizje rzeczy pięknych, rzeczy dobrych, silnych, czystych, wiekuistych, z których biją żywiące i wskrzeszające zdroje"[114].

W latach osiemdziesiątych, obok zdecydowanych, głoszących autonomię sztuk wypowiedzi S. Witkiewicza, B. Prusa i A. Sygietyńskiego, spotykamy szereg głosów łączących w sobie różnorodne tendencje estetyczne, a przykładem takiej postawy niech będzie publikowany w 1884 r. tom *Szkiców estetycznych* pióra M. Massoniusa. Według Massoniusa jedynym celem artysty było piękno, źródłem twórczości — Bóg, najwyższym rodzajem sztuki — ma-

[110] „Tygodnik Ilustrowany", 1865, nr 325 s. 247.
[111] „Tygodnik Ilustrowany", 1883 nr 42 s. 282.
[112] H. Struve w „Kłosach", 1878 t. I, s. 125.
[113] „Kłosy", 1889 nr 1229 s. 43.
[114] Wypowiedź E. Orzeszkowej podaję za: J. Detko, *Orzeszkowa wobec tradycji narodowowyzwoleńczych*. Zarys monograficzny, Warszawa 1965, s. 283/4.

larstwo religijne. Jednocześnie estetyk przypominał, że przedmiotem sztuk plastycznych są spokój i bierność, a nie akcja i działanie, co nie przeszkadzało mu stwierdzać, z mniejszą niż u Lessinga konsekwencją, że poezja opisowa to ten typ poezji, który „słowem maluje formy zewnętrzne zjawisk, podlega ... w głównych zasadach tym samym prawom co sztuki plastyczne"[115]. Podobne, eklektyczne stanowisko zajmowali wobec korespondencji sztuk autorzy powstających w latach osiemdziesiątych licznych „estetyk poezji" oraz rozpraw na tematy literackie. Chcąc określić „zasady sztuki", niejednokrotnie w swych wypowiedziach łączyli przekonanie o wizualnym charakterze malarstwa i audialnym poezji, z obszernymi rozważaniami na temat: funkcji wyobraźni w procesie powstawania dzieła tak poetyckiego jak i malarskiego, kompensacyjnej roli spełnianej przez sztukę przenoszącą człowieka w krainę ideału, podziałów na sztuki idealne i mechaniczne. Badaniom zaś nad obrazowością poezji i zestawianiu malarstwa pejzażowego z literacką sielanką przydawali tok wykładu bliski osiemnastowiecznym poetykom normatywnym[116]. Podobnie modne były rozprawy na temat „plastyczności" w sztuce, pisane przez takich znawców przedmiotu jak P. Chmielowski i A. G. Bem, którą definiowano jako niemal identyczny z prawdą „subtelny przejaw ducha", znamię piękności w sztuce, „owo tchnienie boże, co omija kamienie i mary, a opromienia i ogrzewa organizmy"[117]. Przy tak nieprecyzyjnym określeniu przedmiotu badań „plastycznymi" twórcami byli np. dla A. G. Bema Homer, A. Mickiewicz, W. Pol i J. Słowacki, a wśród prozaików, sądząc z opinii innych krytyków, naczelnym „plastykiem" i „malarzem słowa" był H. Sienkiewicz, którego niekiedy przeciwstawiano „rysownikowi" — B. Prusowi[118]. Zauważalna była też coraz silniejsza presja tematyczna dzieł malarskich na sztukę słowa objawiająca się tym, że wielu pisarzy i poetów starało się stworzyć utwory kongenialne wobec znanych płócien i cykli rysunkowych. Przykładem niech będzie M. Konopnicka, która wielokrotnie sięgała do twórczości znanych malarzy, by tam

[115] *Szkice estetyczne przez Mariana Massoniusa*, Warszawa 1884, s. 59.
[116] Por. T. Ziemba, *Estetyka poezji*, Kraków 1882.
[117] A. G. Bem, *Co to jest plastyczność*, [w:] *Pisma krytyczne*, Warszawa 1963, s. 138.
[118] Por. opinie na ten temat P. Chmielowskiego, [w:] *Pisma krytycznoliterackie*, Warszawa 1961 t. 1, s. 505 i n. oraz I. Matuszewskiego, [w:] *Swoi i obcy (Pokrewieństwa i różnice)*. *Zarysy literacko-estetyczne*, Warszawa 1898.

czerpać inspiracje dla swych wierszy, poczynając od *Bitwy pod Grunwaldem* J. Matejki, przez utwory A. Grottgera, W. Brożika, W. Pruszkowskiego do dzieł dawnego malarstwa włoskiego. Poetka nigdy nie opisywała samych obrazów, lecz zawsze starała się oddać ich artystyczny i emocjonalny klimat, przy jednoczesnym eksponowaniu przesłania ideologicznego (motywy tyrtejskie w *Bitwie pod Grunwaldem*, martyrologia narodu w cyklach „grottgerowskich", „ucieleśnienie wszystkiego co czyste i co jest świadectwem dobra", ludowe i rodzime w wierszach o Madonnach)[119]. Próbom tym towarzyszyło jednak przeświadczenie o niemożności oddania za pomocą słów waloru obrazów; jak pisała poetka w jednym z listów: „Grottgera *Lituanię*, *Polonię*, *Wojnę* i *Warszawę* ilustruję trochę wierszem, który z pewnością nie dorówna poezji tego mistrzowskiego ołówka"[120].

Mniej ambitne, w sensie „korespondencyjnym", przesłanki towarzyszyły ówczesnym prozaikom, którzy często sięgali po dzieła plastyczne, by napisać jeszcze jeden „szkic" lub „obrazek", a przykładem niech będzie tu utwór W. Gomulickiego pt. *Szynk na Starym Mieście* napisany według obrazu H. Pillatiego pod tym samym tytułem, w którym pisarz opisując płótno Pillatiego opisywał charakterystyczne dla staromiejskiej Warszawy miejsce. Tekst literacki był tu niejako „równoległy" do linearnego sposobu „odczytania" obrazu i uwaga pisarza skupiała się na odszyfrowaniu charakterów, zajęć i losów ukazywanych postaci[121]. Interesujący refleks malarstwa epoki znajdujemy też w *Fermentach* W. Reymonta[122], w których naturalistyczny opis małego miasteczka jest wręcz powtórzeniem sytuacji ukazywanej wielokrotnie przez malarstwo polskie, poczynając już od lat sześćdziesiątych XIX wieku.

O. Walzel w swej słynnej pracy pt. *Gehalt und Gestalt* pisał, że „sztuki plastyczne objęły w wieku XIX całkowicie rolę kierowniczą wobec poezji. Im bliżej końca stulecia, tym wyraźniej sztuki plastyczne zyskiwały prawo kierownicze. To malarze najpierw stworzyli naturalizm, a szczególnie impresjonizm. Oni ukuli bojowe

[119] Szczegółową analizę związków twórczości M. Konopnickiej ze współczesną jej i dawną sztuką przedstawia W. Olkusz w pracy: *Szczęśliwy mariaż literatury z malarstwem. Łzecz o fascynacjach estetycznych M. Konopnickiej*, „Zeszyty Naukowe WSP w Opolu", Seria B. Studia i monografie, nr 97, 1984, cytat ze strony 49 tego opracowania.

[120] *Podaję za W. Olkusz, op.cit.*, s. 15.

[121] W. Gomulicki, *Szynk na Starym Mieście (Według obrazu H. Pillatiego)*, [w:] W. Gomulicki, *Przy słońcu i przy gazie. Szkice z miasta*, Warszawa 1888. Opis szynku zaczynał się słowami: „Szynk... razem! izba wędzarni i kruchta kościelna... Węszysz dym i kadzidło, choć buchają na cię tylko spirytusowe opary. A co pleśni! co mroku! co pajęczyn! Na ścianach pocentkowanych szczerbami i wilgocią widać ślady zębów kilku stuleci". *op.cit.*, s. 157.

[122] Oto w *Fermentach* W. S. Reymonta obraz miasteczka, oddalonego o milę od stacji kolejowej: „Wjechali w błotnistą uliczkę, obstawioną nędznymi, pozapadanymi w ziemię domkami, zachlapanymi błotem aż po małe, przekrzywione okienka. Żydzi brudni i oberwani, Żydówki w ubłoconych sukniach ... snuli się pomiędzy chłopami i wydzierali sobie z rąk kury i gęsi ... wozy stały przed szynkami z wyprzężonymi końmi, pomiędzy którymi trzoda chlewna uwijała się szukając pożywienia. Jeden potok błota tworzyły nie brukowane uliczki; błoto wpływało do czarnych sieni ... czerniało na szybach okien, oblepiało ludzi i zwierzęta, unosiło się w oparach ciężkich, co się snuły nad domami razem ze smugami brudnych dymów", cytat za: *Fermenty*, Kraków 1957, s. 153/4. Por. też J. Speina, *Bohater na prowincji. Problematyka przestrzeni artystycznej w polskiej prozie naturalistycznej*, [w:] *Problemy literatury polskiej okresu pozytywizmu*. Seria III, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1984.

5. M. Gierymski,
Zima w małym miasteczku,
1872

hasła i stworzyli terminy fachowe nowej sztuki. Poeci i krytycy przejęli to co przygotowali artyści"[123]. Analizując sytuację w Polsce nie możemy wprawdzie przenieść tez głoszonych przez O. Walzela na cały wiek XIX, jednak niewątpliwie koniec lat sześćdziesiątych, lata siedemdziesiąte i osiemdziesiąte to również okres dominacji malarstwa nad literaturą. Pisząc o dominacji nie wartościuję konkretnych dzieł, choć epoka ta lubowała się w tego typu zestawieniach i np. K. Ujejski przez długie lata sądził, że H. Sienkiewicz nie dorównuje J. Matejce w „stawianiu figur historycznych"[124], lecz wskazuję na powszechne wówczas przeświadczenie, że malarstwo

[123] O. Walzel, *Gehalt und Gestalt*, Wildpark–Potsdam 1929, s. 270.
[124] Por. W. Studencki, *Kornel Ujejski w świetle listów, przemówień i pamiętników*, Warszawa–Wrocław 1984, s.43.

przejęło narodowy „rząd dusz" i wysforowało się na czoło wszystkich sztuk przejmując funkcje pełnione niegdyś przez romantyczną poezję. Jak o tym pisał w 1883 r. A. Sygietyński: „Był czas, że sztuki plastyczne, a zwłaszcza malarstwo, zapożyczały się u literatury... Dziś przeciwnie, literatura zapożycza się u malarstwa i pod idee podkłada farby"[125].

J. Bołoz-Antoniewicz w wygłoszonym w 1896 r. odczycie zatytułowanym „Historia, filologia, historia sztuki" stwierdzał, że z natury rzeczy „osądzamy fakt historyczny wedle jego waloru etycznego", oraz że za przedstawieniami plastycznymi „szukamy... motywu literackiego"[126]. Przy tak ukierunkowanych na etyczność i literackość sztuki założeniach przyszły autor monografii A. Grottgera zauważał, że w historii bywa tak, iż „naród tylko w jednej dziedzinie potężnie się objawia", przez co daty powstania *Pana Tadeusza, Irydiona, Nie-boskiej komedii* i *Lilli Wenedy* są najważniejszymi datami historii narodu „wziętej jako całość". Według Bołoza-Antoniewicza dopiero gdy umilkła poezja polska, mogło dojść do głosu rodzime malarstwo, a daty śmierci A. Mickiewicza i Z. Krasińskiego wyznaczają lata wystąpienia i początki działalności A. Grottgera i J. Matejki[127]. Malarstwo według krytyka nie tylko zastępowało poezję romantyczną, lecz też ją „potęgowało", a podstawą korespondencji sztuki słowa i obrazu był dla niego „wrodzony, wszechludzki duch formo-twórczy"[128].

Malarstwo i literatura w Polsce korespondowały więc ze sobą nie tylko w sferze immanentnych wartości artystycznych, jak to było np. we Francji, lecz również w sferze funkcji pełnionych wobec zniewolonego społeczeństwa. W sensie chronologicznym odczytywano to w ten sposób, że lata 1831 — 1850 to okres przewagi poezji romantycznej, która „grzmi nad całą dawną Rzeczpospolitą i upadającego jej ducha krzepi"[129], lata pięćdziesiąte to czas swoistego „bezkrólewia", lata sześćdziesiąte i późniejsze to dziesięciolecia przewagi sztuk plastycznych. Nigdy jednak, sądząc z licznych wypowiedzi powstałych w omawianej epoce, nie zrezyg-

[125] Podaję za: J. Z. Jakubowski, *Zapomniane ogniwo. Studium o Adolfie Dygasińskim*, Warszawa 1978, s. 175.
[126] J. Bołoz-Antoniewicz, *Historia, filologia i historia sztuki*. Odczyt wygłoszony na IV Walnym Zgromadzeniu Towarzystwa Filologicznego we Lwowie 1897, s. 12 i 19.
[127] J. Bołoz-Antoniewicz, *op.cit.*, ss. 22 i 33.
[128] J. Bołoz-Antoniewicz, *op.cit.*, s. 30.
[129] Cytat za: *Sto lat dziejów malarstwa w Polsce 1760—1860*, s. 254.

nowano z potwierdzonej autorytetami K. Lemckego, M. Guyau, E. Verona i licznych krajowych koryfeuszy sztuki i nauki, wiary w poetyckość natury oraz z ekspresyjno-romantycznego[130], zorientowanego na odnajdywanie paraliterackiej idei, stylu odbioru preferującego, w imię artystycznych i narodowych celów, emocjonalne korespondencje pomiędzy „siostrzanymi sztukami", a nie ich racjonalne rozdzielenie.

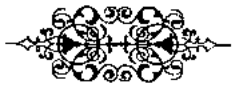
Diuk des Esseintes kojarzył doznania smakowe i dotykowe z głosem instrumentów muzycznych[131], natomiast P. Souriau pisał w 1901 r.: „Czyż nie ma kolorów smakowitych i kolorów przyprawiających o mdłości dzięki podświadomemu przypomnieniu substancji, które pobudzają apetyt lub powodują niesmak? Pewne tony zieleni wydają się kwaśne; niektóre czerwienie o odcieniu porzeczkowym powodują oskomę"[132]. Demon analogii i powszechnych powinowactw wywiedziony z pism mistyków i zaświadczony dziełami Ch. Baudelaire'a, A. Rimbauda, J. K. Huysmansa, S. Mallarmégo ponownie, na przełomie XIX i XX wieku, zaczął unosić się nad Europą. Korespondencje pomiędzy sztukami, z poziomu związków ideowych i tematycznych, zostały przeniesione w sfery bądź to ponadindywidualnego symbolu, bądź też indywidualistycznej psychologii odbioru, tak jakby mistyczna w swej istocie idea sztuki łączącej to co ogólne z tym co szczegółowe, to co idealne z tym co realne, to co nieskończone z tym co skończone była wciąż jednym z najtrwalszych marzeń również i nowoczesnej myśli artystycznej i estetycznej.

[130] O tym stylu odbioru, będącym obok „klasycystycznego" i „realistyczno-pragmatycznego" jednym z głównych stylów odbioru w omawianej epoce, pisze J. Bachórz w artykule: *Jak czytano powieści Józefa Korzeniowskiego w XIX wieku*, [w:] *Problemy odbioru i odbiorcy*. Studia pod. red. T. Bujnickiego i J. Sławińskiego, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1977.

[131] Podaję za: M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, *op.cit.*, s. 88. Por. też: *Joris-Karl Huysmans o sztuce*, wybór... E. Grabskiej, Wrocław–Warszawa–Kraków 1969, tam też obszerna bibliografia.

[132] P. Souriau, *L'Imagination de l'artiste*, Paris 1901, s. 97.

TYPY I CHARAKTERY



Kategorie „typu" i „charakteru", pomimo częstego wskazywania na ich rolę w formowaniu dzieł artystycznych i kształtowaniu języka opisu tych dzieł, nie zostały dotąd szerzej omówione w kontekście badań nad korespondencjami sztuk. Wypełnienie tej luki wymagałoby opracowania znacznie przekraczającego ramy mojej pracy, jednak nawet z konieczności pobieżne spojrzenie na powstające w XIX w. utwory literackie i obrazy oraz zapoznanie się z językiem ówczesnej krytki dowodzi, że „typ" i „charakter" wyznaczają jeden z ciekawszych układów odniesienia pomiędzy sztuką słowa i sztukami posługującymi się tworzywem wizualnym.

J. Białostocki podsumowując omówienie funkcjonowania kategorii „charakteru" w teorii i historii sztuki pisze, że termin „charakter" w dziedzinie sztuki „używany był z jednej strony na określenie odróżniających cech albo dzieł sztuki, albo przedstawionych w nich postaci (znaczenie względne), z drugiej zaś strony na wyrażenie sądów wartościujących w związku z dziełami sztuki lub postaciami (znaczenie absolutne)"[1]. Sądząc z opracowania J. Białostockiego, wywodząca się z antycznych retoryk kategoria, powtórzona, choć w nieco odmiennym znaczeniu, przez średniowiecze, łączona z takimi pojęciami jak „decorum", „modus", „costume" trwała przez wieki spinając ponad barierami czasu dzieła Hipokratesa, Teofrasta i Plutarcha z nowożytną fizjonomiką oraz wypowiedzi Arystotelesa i Cycerona z sądami o sztuce głoszonymi przez R. de Pilesa, Du Fresnoya czy Shaftesbury'ego. Analizując przytaczane przez badacza konteksty, w jakich pojawiał się termin „charakter" w kolejnych epokach, możemy również dojść do wniosku, że termin ten skupiał w sobie znamienne dla każdej z tych epok sposoby wartościowania i oceny dzieł sztuki, zmieniając zakres

[1] J. Białostocki, *Charakter: pojęcie i termin w teorii i historii sztuki*, [w:] *Teoria i twórczość. O tradycji i inwencji w teorii sztuki i ikonografii*, Poznań 1961, s. 80.

swego znaczenia w zależności od dominujących w danej epoce sądów o istocie samej sztuki oraz o sposobach jej kreowania.

J. Białostocki kończy swą analizę na wieku XVIII wspominając jedynie o „charakterystycznej" terribilitá w obrazach malowanych przez T. Géricault przedstawiających szaleńców[2]. Wnioskując z zebranego przeze mnie materiału, w wieku XIX doszło do swoistej kontaminacji wyodrębnionych przez Białostockiego znaczeń „charakteru względnego" i „absolutnego" oraz najczęściej do zawężania zakresu znaczenia tego pojęcia do kryterium pomocnego podczas charakterystyki postaci dzieł literackich i malarskich. Zanim jednak przejdę do wypowiedzi i dzieł powstałych w wieku XIX, chciałbym przypomnieć, że w wieku XVIII „charakter" był jednym z podstawowych kryteriów analizy i oceny dzieł dramatycznych. Historycy dramatu podkreślają tu rolę, jaką odegrał on w przemianach zachodzących w sztuce dramatycznej dzięki zerwaniu z antyczną formułą podporządkowania „charakteru" fabule oraz stopniowe uzależnianie fabuły od indywidualistycznie pojmowanego „charakteru"[3]. Jak o tym pisał w *Hamburskiej dramaturgii* G. E. Lessing: „Zdarzenie może być przypadkowe, jedno i to samo może się przytrafić wielu osobom, natomiast charaktery są istotne i oryginalne. Ze zdarzeniami pozwalamy dramatopisarzowi poczynać sobie, jak mu się podoba, byleby tylko nie kłóciły się z charakterem"[4].

Charaktery powinny mieć wartość poznawczą i wychowawczą oraz realizować bliski antycznemu „decorum" ideał jednolitości, wynikającej np. z rodzaju wykonywanej profesji lub z założonej apriorycznie roli pełnionej w dramacie. Niekiedy przeciwstawiano je „typom" współtworzącym jedną z najistotniejszych reguł klasycystycznej doktryny artystycznej. Nie wdając się w zbyt szczegółowe rozważania, należy tu wskazać na wynikające z założeń ontologicznych i i teoriopoznawczych epoki przeświadczenie o przewadze esencjalnej koncepcji natury ludzkiej sprzyjającej dążeniom do podporządkowania „obiektywnej i niepowtarzalnej rzeczywistości przyrodniczo-społecznej, teologicznej oraz moralistycznie zoriento-

[2] J. Białostocki, op.cit., s. 79.

[3] Por. S. Skwarczyńska, *Z zagadnień konstrukcji bohatera dramatu (tzw. typ i tzw. charakter)*, [w:] *Studia i szkice literackie*, Warszawa 1953.

[4] G. E. Lessing, *Hamburska dramaturgia*. Odcinek 33, z 21 VIII 1767 r. Tłumaczył Cz. Przymusiński, [w:] tegoż, *Dzieła wybrane*, Warszawa 1954, t. III, s. 216–217. Por. też uwagi H. Markiewicza w artykule: *Postać literacka i jej badanie*, [w:] *Autor. Podmiot literacki. Bohater*. Studia pod. red. A. Maruszewskiej i J. Sławińskiego, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1983.

wanej wizji wszechrzeczy"[5], co prowadziło do uogólniania jednostkowych wydarzeń oraz poszukiwania „typów" reprezentujących prawdy uniwersalne. Sztuka była oceniana ze stanowiska „powszechności", bowiem jak pisał J. Chapelain: „W przygodach Ulissesa i Polifema widzę to, co powinno spotkać wszystkich, którzy tak samo postępują ... W pobożnym Eneaszu i unoszącym się gniewem Achillesie ... nie widzę nic innego, jak pobożność i gniew oraz ich następstwa i dzięki temu poznaję do głębi naturę ludzką"[6].

Piszę o tym dlatego, że wiek XIX przejął wiele spośród idei wypracowanych w wieku XVIII, a esencjalna wizja niezmiennej natury ludzkiej uczestniczącej w wyznaczanych przez prawa moralne dziejach świata zaważyła na sposobie kreowania postaci w wielu powstających w tej epoce utworach literackich i malarskich. Wiek XIX wprowadził jednak do tradycyjnej wersji jednolitego i niezmiennego „charakteru" indywidualizację oraz zdynamizowanie przejawiające się w uwikłaniu postaci w działania wpływające na zmiany jej, nie podlegających dotąd zmianom, cech.

W *Wykładach o estetyce* G. W. F. Hegla znajdujemy stwierdzenie, że: „Charakter stanowi ... właściwy punkt centralny idealnego dzieła sztuki ... Jedna spośród szczególnych cech charakteru powinna (wprawdzie) być jako dominująca wysunięta na czoło, ale w ten sposób, by w ramach określoności charakteru postaci mogła zachować całą swą żywotność i całe bogactwo, a jednostka miała dostateczne możliwości wielokierunkowego działania"[7]. Hegel w swej definicji starał się połączyć tradycyjną dominację jednej cechy ludzkiej natury, wokół której, tak w dramacie antycznym, jak i w czasach nowożytnych, ogniskowała się akcja sceniczna, z nowoczesną wielokierunkowością działań postaci scenicznej umożliwiającą indywidualizację i pogłębienie psychologiczne ukazywanych bohaterów. Sprzeczność pomiędzy esencjalnym a egzystencjalnym traktowaniem natury człowieka, pomiędzy dążeniem do typizacji a indywidualizacją, pomiędzy charakterologiczną dominantą a wielokształtnością psychiki kreowanych postaci, towarzyszy od-

[5] P. Żbikowski, *Klasycyzm postanisławowski. Doktryna estetycznoliteracka*, Warszawa 1984, s. 85.
[6] Podaję za: P. Żbikowski, *op.cit.*, s. 85.
[7] G. W. F. Hegel. *Wykłady o estetyce*, t. I, s. 379 i 383.

tąd rozważaniom nad sposobem istnienia nie tylko bohaterów dramatu, lecz również ukazywanych przez malarstwo i literaturę. Początki dziewiętnastowiecznej dyskusji nad „charakterem" łączą się jednak w Polsce tradycyjnie z refleksją na temat dramatu i dopiero w latach czterdziestych przenoszą na grunt innych sztuk.

W 1821 r. w szkicu pt. *O pierwiastkowej dramatyce w Polszcze* L. Osiński analizując *Atalię* J. Racine'a pisał: „Bez zaprzeczenia, najgłówniejsze zalety tragedii jaśnieją tu razem zebrane. Rzecz wielka i zajmująca, a zawsze prosta i jasna, postęp w akcji równie bezpieczny jak śmiały, charaktery wydatne i uderzające, głęboka znajomość serca ludzkiego"[8]. Podobnie A. Mickiewicz w swych młodzieńczych pismach estetycznych często posługiwał się kryterium stosowności i jednolitości „charakterów" oceniając na tej podstawie operetkę Czeczota, określając cechy tragedii antycznej, czy też pisząc o twórczości J. Kochanowskiego[9]. Dla relacji pomiędzy literaturą a sztukami plastycznymi istotne znaczenie miała wypowiedź M. Mochnackiego zawarta w wydanej w 1830 r. pracy pt. *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym.* Analizując *Marię* A. Malczewskiego, po przytoczeniu wypowiedzi Miecznika, Mochnacki pisał: „Jakie rysy, jaki charakter, jakie wyrażenia! Malczewski podniósł do ideału historyczną postać ... Nie Podstoli Krasickiego, jak mniemano, ale Miecznik Malczewskiego jest, zdaniem moim, tą poetycką figurą w literaturze naszej, która starego, polskiego szlachcica wyraża"[10]. Nie wnikając w tym momencie głębiej we wszystkie konsekwencje płynące z tej wypowiedzi dla kreowania jakże popularnego w polskiej sztuce dziewiętnastowiecznej wyobrażenia Miecznika, chciałbym jedynie wskazać na funkcjonujące w niej określenie „charakter" dodatnio wartościujące stworzoną przez poetę postać.

W latach trzydziestych, na fali zainteresowania dziełami H. Balzaka, coraz częściej w polskiej krytyce artystycznej spotykamy pojęcie „typu" stosowane najczęściej wymiennie z tradycyjnym „charakterem". J. A. Czajkowski w rozprawie *O poezji w sztukach*

[8] Podaję za: H. Markiewicz, *Polska nauka o literaturze*, Warszawa 1985, s. 42.
[9] Por. A. Mickiewicz, *Pisma estetyczno-literackie*, Kraków 1924.
[10] M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*. Łódź 1985, s. 115.

pięknych pisząc o ideale pięknej natury będącym wzorem dla sztuk pięknych zauważał, że w samej naturze są piękne „typy" i artysta powinien mieć „imaginację i serce czułe, by je pojąć"[11], a J. I. Kraszewski pisał o Balzaku, iż jest to „pracowity malarz charakterów, które zresztą niekiedy przesadza, lecz czasem tak dziwne ich a naturalne chwyta odcienie, że nietrudno mu nie przyznać talentu flamandzkiego malarza"[12].

„Charakter" i „typ" na początku lat czterdziestych kojarzono więc ze specyficzną formułą mimetyzmu, którą możemy skrótowo za Kraszewskim określić mianem „flamandyzmu", z klasycystyczną koncepcją „pięknej natury" bądź też z twórczością konkretnego artysty. W cytowanych wypowiedziach braknie jednak tak istotnego dla ówczesnych konotacji kategorii „typu" i „charakteru" łączenia tych pojęć z pierwiastkiem narodowym w sztuce. Wprawdzie poszukiwaniem tego pierwiastka zajmowała się krytyka wcześniej, na co znajdujemy potwierdzenie w pismach nie tylko M. Mochnackiego, ale i u E. Słowackiego, H. Kołłątaja czy J. Śniadeckiego[13], jednak szczególne miejsce zajmuje on w tekstach krytycznych i utworach literackich publikowanych w latach czterdziestych i pięćdziesiątych.

W napisanych w 1841 r. *Listach z Krakowa* J. Kremera spotykamy analizę „charakteru" będącego dla autora połączeniem cech indywidualnych człowieka z ponadindywidualnym patosem. Według Kremera: „charakterem w największym znaczeniu jest Mohort, jakim go stworzył Pol", a „narodowe charaktery" możemy spotkać w dziełach H. Rzewuskiego i I. Chodźki (*Pamiątkach Soplicy* i *Pamiętnikach kwestarza*). Obok Mohorta również książę Radziwiłł „Panie Kochanku" jawił się krakowskiemu krytykowi jako „posąg marmurowy greckiego mistrza" żyjący „głębią uczuć"[14]. Kodyfikowany w tym momencie i powtarzany później w dziesiątkach wypowiedzi i dzieł katalog „charakterów" i „typów" narodowych znalazł potwierdzenie w popularnych w epoce *Wieczornicach* L. Siemieńskiego, w których „typ" traktowany był

[11] J. A. Czajkowski, *op.cit.*, s. 152.
[12] *Kraszewski o powieściopisarzach i powieści. Zbiór wypowiedzi teoretycznych i krytycznych*, oprac. S. Burkot, Warszawa 1962, s. 70.
[13] Por. P. Żbikowski, *op.cit.*, s. 24 i 111.
[14] J. Kremer, *Listy z Krakowa*, List 10, s. 185.

jako „kamień probierczy literatury i zdolności artysty"[15]. Siemieński, traktując zamiennie „typ" i „charakter", pisał: „Tylko geniusz może być wynalazcą typu, czego i najzręczniejsze naśladownictwo dokonać nie zdoła, kopia bowiem typu zdradza się sama wysileniami, na jakie dowcip się sadzi... piękne... myśli, uczucia, uniesienia, łatwiej przyswoić się dają i są bardziej przystępne nawet mierniejszym talentom, niż tworzenie typowych postaci, które by zagadały do narodu i zrozumiane były"[16].

„Typami", które według autora *Wieczornic* „zagadały" do narodu byli Mikołaj Rej, Pasek, Radziwiłł „Panie Kochanku" oraz Miecznik i Maria z *Marii* A. Malczewskiego, a „typami" wykreowanymi przez inne literatury byli, używając oryginalnej pisowni Siemieńskiego: Tartiuf, Harpagon, Don Kichot, Sanso i Werter.

W wydanej w 1845 r. staraniem S. Strąbskiego książce pt. *Album warszawskie*, w artykule J. Majorkiewicza pt. *Historia i życie*, znajdujemy opinię, że historia „przedstawia niejako typy, słoje, napomnienia dla utworzenia pojęcia o rozwikłaniu się tego, co leżało odwiecznie w porządku stworzenia"[17], a dążenie do systematyzacji tak dziejów, jak i życia społecznego oraz związanej z nim sztuki, prowadziło do tworzenia licznych, bliskich zachodnioeuropejskim „fizjologiom" dzieł, mających na celu określenie dominujących w epoce „typów" i „charakterów" wydobywanych z przeszłości lub poszukiwanych we współczesności.

L. Potocki w opublikowanych w 1854 r. *Szkicach towarzyskich życia miasta Warszawy z 2 połowy XIX wieku* pisał, że w powieści cel powinien być moralny, a dążnością poprawa złego, do złego użyć można dowcipnego wyśmiania lub zasłużonej kary. W powieści charaktery powinny być wydatne, nie przesadzone"[18]. Moralizowanie poprzez umiejętnie dobrane „typy" i „charaktery", połączone z kryterium społecznej reprezentatywności ukazywanych postaci, to jeden z ważniejszych rysów sztuki w okresie międzypowstaniowym, w którym „prawda obrazowania", umiejętność doboru „typu" lub „charakteru" były traktowane jako elementy

[15] L. Siemieński, *Typy i charaktery w literaturze*, [w:] tegoż, *Dzieła*, Warszawa 1887, t. VI, s. 313.
[16] L. Siemieński, *op.cit.*, s. 317 i 312.
[17] J. Majorkiewicz, *Historia i życie*, [w:] *Album warszawskie. Z pięcią drzeworytami*, Warszawa 1845, s. 177.
[18] L. Potocki, *Szkic towarzyskiego życia miasta Warszawy z 2 połowy XIX stulecia*, Poznań 1854, s. VI.

misji spełnianej przez artystów włączających się dzięki tym działaniom w życie narodu.

W opublikowanej w 1843 r. recenzji *Parafiańszczyzny* L. Dunin-Borkowskiego H. Kamieński zauważał, że powołaniem tego rodzaju literatury jest być „wiernym obrazem, ująć wielostronnie rzeczywistość obecną we wszystkich jej znamionach za pomocą charakterów, które służą za typy i każdemu przedstawić wiedzę dobrego i złego w zewnętrznych stosunkach wyrażoną, które to wiedza dla społeczeństwa jest ważną częścią wiedzy samego siebie"[19]. Sądząc z tego cytatu, w latach czterdziestych pojęcia „typ" i „charakter" traktowano wymiennie, a romantyczne hasło głoszone przez M. Mochnackiego, by naród „uznał samego siebie w swoim jestestwie", bowiem tylko wtedy „pamięć jego nie zaginie"[20], H. Kamieński przekształcił w dążenie do moralizatorsko-społecznikowskiego oglądu świata opartego na wierze, że rozpoznanie źródeł zła umożliwi poprawę „zewnętrznych stosunków".

Na początku lat pięćdziesiątych powstały dwie istotne dla rozważań nad „typem" i „charakterem" wypowiedzi. J. S. Bogucki, starając się określić czym są napisane przez niego *Wizerunki społeczeństwa warszawskiego*, pisał, że jego „pierwszą dążnością było ujęcie charakterów osób — wyświecenie głównych przywar, namiętności, wydanie na jaw błędów serca, nałogów"[21], a w wydanym w 1854 r. drugim tomie *Estetyki czyli umnictwa pięknego* K. Libelta spotykamy stwierdzenia, że istnieje charakter czasu i wieku, narodu, stanu, płci, powołania, polityki i religii oraz że „zgoła ile jest plastycznych, naturalnych momentów w społeczeństwie ludzkim, tyle musi być charakterów, bo każda naturalna plastyczność ma wyraz swój"[22]. W tym okresie doszło już zatem do utożsamienia tradycyjnego, wywodzącego się z poetyk normatywnych pojmowania „charakteru" jako cechy dominującej, wokół której ogniskują się inne działania artystyczne, z „charakterem" będącym formą uogólnienia cech wielu żyjących osób, socjologiczno-artystycznym rozpoznaniem „naturalnych momentów w społeczeństwie

[19] Podaję za: H. Markiewicz, *O typowości w literaturze*, [w:] tegoż, *Tradycje i rewizje*, Kraków 1957, s. 99.
[20] M. Mochnacki, *op.cit.*, s. 66.
[21] *Wizerunki społeczeństwa warszawskiego. Szkice obyczajowe skreślił Józef Symeon Bogucki*, Warszawa 1853, t. I, s. 10.
[22] *Estetyka czyli umnictwo piękne przez Karola Libelta. Piękno natury plastyczne*, Petersburg i Mohilew 1854, t. II, s. 74.

ludzkim". Klasycystyczna podstawa uległa tu daleko idącej modyfikacji, ponieważ w trakcie poszukiwania znaczących dla epoki „charakterów" i „typów" odwrócono kierunek oddziaływania kreowanej postaci i zewnętrznego wobec niej świata, a tradycyjny esencjalizm zastąpiono przez „średnią statystyczną" szeregu konkretnych, możliwych do zaobserwowania na co dzień egzystencji ludzkich. W latach pięćdziesiątych doszło też wyraźnie do odejścia od wzoru „pięknej natury" w stronę, by nie używać rzadkiego w epoce słowa rzeczywistość, „natury realnej" podlegającej rozpoznaniu w dziełach artystycznych lub naukowych. Wprawdzie nie możemy tu jeszcze mówić o tak znamiennym dla lat późniejszych dążeniu do, sprzecznej w swej istocie, indywidualizacji typu połączonej z jego pełną, ponadindywidualną reprezentatywnością społeczną[23], jednak zauważalne są już zmiany artystycznych punktów wyjścia, przy nadal niezmiennym, umoralniającym celu wszystkich tych zabiegów. Proces ten dobrze prezentują opinie głoszone przez K. Libelta, dla którego, w przeprowadzonej przez niego klasyfikacji „charakterów", postaciami komicznymi („charakterami") byli: skąpiec, dziwak, parafianin, filut, pijak, pochlebca, oszust, wiercipięta, szachraj, zalotnik, gawron!, nieśmiałek!, zazdrosny, a wzniosłymi i tragicznymi tylko „charaktery dziejowe", np.: rycerz w walce między miłością a powinnością, monarcha na tułactwie, dziewica poświęcająca się dla wielkiej idei i wielki człowiek w walce z przesądami czasu[24].

Większość autorów powstających masowo w tych latach „szkiców i obrazków", „fizjologii", „wizerunków społeczeństwa", „galerii kawalerów i panien" itd. starało się udowodnić, że źródłem, z którego czerpią bohaterów do swych utworów nie jest aprioryczne przyjęty, niezmienny model psychiki ludzkiej, lecz realna natura, co nie przeszkadzało ówczesnej krytyce premiować głównie „typy" i „charaktery" utrwalone w znanych dziełach literackich. W popularnym w epoce podręczniku poetyki pióra H. Cegielskiego „charaktery" rozpatrywano podczas omawiania epopei, której

[23] Por. na ten temat: H. Markiewicz, *Antynomie powieści realistycznej XIX wieku*, [w:] tegoż, *Przekroje i zbliżenia dawne i nowe. Rozprawy i szkice z wiedzy o literaturze*, Warszawa 1976.
[24] K. Libelt, *op.cit.*, s. 75.

twórca nie stwarza ich, tylko „zdejmuje" z natury, a jako przykłady podawano tu bohaterów dzieł Homera oraz na gruncie literatury polskiej postacie z *Pamiątek Soplicy, Pana Tadeusza* oraz *Obrazów litewskich*[25].

Pamiętając, że „tylko geniusz może być wynalazcą typu" i śledząc wypowiedzi krytyków publikowane w okresie międzypowstaniowym, łatwo dostrzec, że sztuka starająca się w ówczesnych „latarniach czarnoksięskich" zatrzymać rodzime „typy" i „charaktery" nie miała zbyt łatwego zadania. I tak na przykład L. Siemieński omawiając tradycje szlacheckie i koloryt miejscowy w powieściach Z. Kaczkowskiego narzekał, że bohater jednej z powieści — Murdelio, „nie jest typem tylko fikcją"[26], a niechętny prozie współczesnej M. Grabowski pisał, że „treść jej można zgadnąć", bowiem „składa się na nią tylko kilka typów osób, kilka typów charakterów, kilka łatwych do policzenia wypadków i niezawiła z ich powikłania bajka"[27].

A. Witkowska omawiając polską powieść obyczajową lat międzypowstaniowych zauważa, że pisarzom z owego okresu nieobce było przeświadczenie, iż „epika powieściowa jest niejako sumą obrazków, galerią typów i charakterów powiązanych nicią fabularną", a bohater tej powieści „śladem powieści XVIII-wiecznej stanowił albo egzemplum moralne, albo wcielał typ społeczny, stając się zarazem siłą napędową kalejdoskopu obrazków"[28]. Do tej słusznej wypowiedzi należy dodać, że już w połowie lat pięćdziesiątych sami pisarze dostrzegali postępującą schematyzację uprawianej przez siebie sztuki. Piętnowano zaludniające karty licznych powieści postacie starych wojaków, karykaturalnych hrabiów i długowłosych artystów, a J. I. Kraszewski będący w tych latach zwolennikiem literatury bliskiej malarstwu rodzajowemu nawoływał, by pisarze „nie ciosali z obłoków i mgły, ale z żywego ciała społeczności"[29]: Równocześnie postulowano „uszlachetnianie złego" oraz wybór „rzeczy typowych" martwiąc się tym, że „zatopienie się w realizmie, obudziło wstręt do idealizmu, stąd najwięcej jest...

[25] H. Cegielski, *op.cit.*, s. 65 i n.
[26] *Kilka rysów z literatury i społeczeństwa od roku 1848—1858 przez Lucjana Siemieńskiego*, Warszawa 1859, t. I, s. 197.
[27] Podaję za: S. Burkot, *Spory o powieść w polskiej krytyce literackiej XIX wieku*, Wrocław—Warszawa—Kraków 1968, s. 81.
[28] A. Witkowska, *Literatura romantyzmu*, Warszawa 1986, s. 270.
[29] *Kraszewski o powieściopisarzach i powieści*, s. 116.

pociągu do szorstkości, charakterystyki... chwytania portretów i sylwetek, zamiast stawiania typowych postaci"[30]. Sądząc z tej wypowiedzi polska krytyka artystyczna zatoczyła koło, by po latach walki o możliwość prezentacji egzystencjalnych i psychologicznych indywidualności powrócić do esencjalizacji działań artystycznych wykorzystującej „typ" jako instrument walki ze zbyt wiernym, „flamandzkim" ukazywaniem rzeczywistości.

Nie sposób w krótkim opracowaniu wskazać na wszystkie „typy" i „charaktery" występujące w literaturze polskiej okresu międzypowstaniowego, tym bardziej że problem ten będzie powracał w kolejnych rozdziałach mojej pracy. W sztuce ówczesnej dążono do pełnej reprezentatywności społecznej ukazywanych postaci, różnicowano „typy" i „charaktery" według miejsca ich zamieszkania (miejskie i wiejskie, stołeczne i prowincjonalne) oraz czasu życia (dawne i współczesne). Splendoru „stania się typem" dostąpili w tych latach nieliczni bohaterowie i to w przeważającej mierze „wydobyci z dziejów", a nie ze współczesności. Powtarzano nazwiska Paska, Radziwiłła „Panie Kochanku", Reja, popularnością cieszyły się też postacie Miecznika i Marii, Robaka z *Pana Tadeusza*, Kwestarza z utworów I. Chodźki i Mohorta ze słynnej gawędy W. Pola. W wypowiedziach krytyków wyczuwalny jest żal, że sztuka nasza nie zdobyła się na takie „typy" jako Don Kichot czy Hamlet, a w praktyce literackiej nieustannie występują rezydenci-szlagoni, starzy słudzy, „typy" pamiętające dawne czasy, stare panny i kawalerowie, różnego rodzaju „dziwacy" i oryginałowie, niezrozumiani przez społeczeństwo artyści, leniwi chłopi i przebiegli oficjaliści. Znamienne dla epoki były bliskie tradycji zachodnioeuropejskich „fizjologii", cytowane wcześniej *Wizerunki społeczeństwa warszawskiego* J. S. Boguckiego, w których występowali: „pan filozof miłośnik antyku", „milionerzy w perspektywie", „szulerzy", „owieczki z prowincji" i „warszawskie wilczki fryzowane"[31] oraz *Teofrast polski* H. Rzewuskiego, w którym „wzorami z natury wziętymi" byli: „Pan Siepak – wolnomyśliciel", „Matka

[30] *Kilka rysów z literatury i społeczeństwa...* t. II, s. 429.
[31] J. S. Bogucki, *op.cit.*, s. 87 i n.

Kościoła — hipokrytka", „Pan Achacy Ścibor-Pyszno-Skąpski", „Pan Bogusław Kurdesz Pyszno Popularny" i „Pan Udalryk Kredka — Dorobnik możny i pyszny"[32].

Literackie i plastyczne „typy" i „charaktery" miały zatrzymać czas i ocalić od zapomnienia ostatnich pamiętających jeszcze wolną Polskę. W wydanych w 1855 r. *Obrazach litewskich* I. Chodźki występuje np. postać Macieja Widmonta, prawdziwego szlachcica na zagrodzie, reprezentującego patriarchalne cnoty i obyczaje, o którym narrator *Obrazów* pisał, że jest jednym z ostatnich, bowiem „nie mamy pierworysów (type) wygasłego już pokolenia owej niższej i uboższej szlachty, w której skromnych zagrodach przechowały się śród powszechnego częstokroć zepsucia... bogobojna poczciwość i otwarta szczerość, chrześcijańska gorliwa pobożność i czystość sumienia"[33]. Tendencja do upamiętniania „typów" dawnej Rzeczypospolitej trwała przez lata przekraczając granicę roku 1863 i owocując sposobem doboru i charakterystyką bohaterów licznych utworów literackich, ilustracji w czasopismach i pamiętników, a najpopularniejsze były „typy narodowe" znajdowane „po dworach modrzewiowych lub ze stuletnich dębów stawianych", gdzie siedziały „stare rody ziemiańskie szanujące stary obyczaj, zwyczaje ojcowe" i które „przeszłość kochały całym sercem"[34].

Początek lat sześćdziesiątych przyniósł wydanie napisanych przez J. Szujskiego *Portretów Nie-Van-Dyka*, w których znajdujemy deklarację autora, że tworząc swoje dzieło myślał o „portrecie społecznym, ogólnym, zbierającym rysy z tysięcy oryginałów, kompilującym tysiące osób w jedną, chciałem wybitnych typów, nie odbić zwierciadlanych, chciałem nadto typów historycznych jak je czas przyniósł, a nie portretów osób żyjących"[35]. Szujski w swym parasocjologicznym zarysie omawiał wiejskich polityków, szlachciców postępowych i nie, „półpanków", arystokratów, finansistów, jeunesse dorée, młodych literatów, „uczonych i niedouczonych", gawędziarzy, egzaltowane kobiety itd., a jego dążenie do nie tylko moralizatorskiego, lecz również socjologicznego wydźwięku dzieła,

[32] *Teofrast polski przez autora Zamku Krakowskiego* (H. Rzewuskiego), Petersburg 1851.
[33] *Obrazy litewskie przez I. Chodźkę*. Serya I, wydanie nowe, poprawione, Wilno 1855, s. 7.
[34] K. W. Wójcicki, *Pamiętniki dziecka Warszawy i inne wspomnienia warszawskie*, Warszawa 1974, t. 2, s. 73.
[35] *Portrety przez Nie-Van-Dyka* (J. Szujskiego), Lwów 1861, s. 11.

wydaje się być czymś nowym. Powstające bowiem od lat czterdziestych liczne „galerie" i „szkice" panien na wydaniu, kawalerów, utracjuszy, ekonomów, prowincjonalnych faktorów nie rościły sobie prawa do wypowiadania się na temat chwili dziejowej, w jakiej znalazł się naród będący od kilkudziesięciu lat w niewoli, ani też nie starały się wypracować żadnego programu działania. J. Szujski tradycyjny chwyt typologizacji społeczeństwa wykorzystał do rozważań nad duchem narodu polskiego oraz nad rolą, jaką każda warstwa społeczna powinna pełnić w pojmowanej na wzór organizmu całości. „Typy" zyskiwały tu rangę ukonkretnionej wypowiedzi w sporze o ideologię, którą Polacy powinni zaakceptować, by przetrwać przechowując swoiste cechy narodowe.

W 1867 r. powstała, jako uzupełnienie do wcześniej wydanych wykładów *O naturze dzieł sztuki* i *O tworzeniu dzieł sztuki*, praca H. Taine'a pt. *O ideale w sztuce*, w której autor słynnej już *Historii literatury angielskiej*, odchodząc od wcześniejszych, radykalnych stwierdzeń mocniej wyeksponował tezę o konieczności idealizacji natury polegającej na docieraniu do jej istoty i wykrywaniu w niej wewnętrznych relacji i związków. Deklarując, że w swoich rozważaniach będzie badał ideał jak naturalista, to znaczy systematycznie i w sposób uporządkowany, Taine wskazywał na związek ideału z kluczowym w jego systemie pojęć terminem, jakim była „cecha istotna" mieszcząca w sobie podstawowe dążenia uwikłanych środowiskowo, rasowo i historycznie jednostek i społeczeństw. Spinozjańska wiara, jaką żywił Taine w to, że porządek myśli odpowiada porządkowi rzeczy, połączona z przekonaniem, iż „wszystko istnieje tylko przez jednostkę i właśnie jednostkę trzeba poznawać przede wszystkim"[36], sprzyjała poszukiwaniu w dziejach i w wyrażających je dziełach sztuki „charakterów podstawowych" syntetyzujących cechy dominujące w danej epoce. Jak pisał o postaciach z utworów La Fontaine'a: „To nie są po prostu istoty uczłowieczone ... to typy. Nie są to jedynie jednostki z ich szczególnymi i osobistymi właściwościami ... lecz podstawowe charaktery,

[36] Podaję za: S. Morawski, *W kręgu ideologii i estetyki H. Taine'a*, [w:] tegoż, *Studia z historii myśli estetycznej XVIII i XIX wieku*, Warszawa 1961, s. 363.

które streszczają ówczesne społeczeństwo i historię tej epoki: króla, szlachtę, dworaków, namiestnika ... lud"[37]. Mieszcząca się, jak to określał Taine, „w duszy artysty" syntetyzująca społeczeństwo i historię idea „cechy istotnej" wpływała na przekształcanie przedmiotów rzeczywistych w przedmioty idealne, a jednym z elementów umożliwiających to przekształcenie miały być „typy" i „charaktery" utrwalone w konkretnych dziełach sztuki. Stworzenie typu było jednak udziałem nielicznych artystów, ponieważ wymagane były ważność przedstawionego charakteru oraz odpowiedni walor moralny. Dla francuskiego filozofa natura i historia rozpięte były na osiach wyraźnie wyodrębnionych skal wartości psychologiczno-moralnych, przez co na najniższych stopniach artystycznego wtajemniczenia mieściło się ukazywanie „typów ograniczonych, płaskich, głupich, samolubnych, słabych i pospolitych", przedstawiających „życie zwykłe" i budzących jedynie uczucie śmieszności[38].

Zatrzymałem się dłużej przy tezach głoszonych przez H. Taine'a, ponieważ jego wpływ na sposób rozumienia „typu" i „charakteru" w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych był ewidentny. Wprawdzie polska recepcja estetyki francuskiego filozofa przebiegała w sposób dosyć skomplikowany i niejednokrotnie znajomość pism autora *Filozofii sztuki* ograniczała się do przejmowania kilku podstawowych twierdzeń, jednak tainowska „cecha istotna" w połączeniu ze słynną triadą rasy, środowiska i momentu historycznego były w tych latach pojęciowym „dobrem powszechnym". Nie wdając się tu w dokładnie omówione przez H. Markiewicza „polskie przygody estetyki Taine'a"[39], w interesującym nas aspekcie przemian zachodzących w sposobach rozumienia terminów „typ" i „charakter" wypada wskazać na wypowiedź J. Kotarbińskiego, według którego istotą sztuki była „możność estetycznego uogólniania, oddawania charakterów głównych i panujących w pewnych grupach zjawisk przyrodniczych w sposób daleko wyraźniejszy od ich przejawów częściowych w przedmiotach rzeczywistych"[40].

[37] H. Taine, *Essais de critique et d'histoire*, Paris 1920, s. 159. Por. też uwagi na ten temat S. Morawskiego, *op.cit.*, s. 385.

[38] H. Taine, *Filozofia sztuki*, s. 334. Jak pisał francuski filozof w innym miejscu swego dzieła: „typy" i „charaktery" były i są wciąż odnawiane w literaturze i w sztukach plastycznych, gdzie „ledwie tuzin osobistości i scen ewangelicznych lub mitologicznych obdzielił całe wielkie malarstwo", *op.cit.*, s. 300.

[39] Por. H. Markiewicz, *Polskie przygody estetyki Taine'a*, [w:] tegoż, *Świadomość literatury. Rozprawy i szkice*, Warszawa 1985, s. 287 i n. Tam też obszerna bibliografia tematu.

[40] Podaję za: H. Markiewicz, *Polskie przygody estetyki Taine'a*, s. 301.

W okresie tzw. „przełomu scjentystycznego", jak pisze o tym E. Warzenica-Zalewska, scjentyści zatrzymali oba terminy: „typowość i indywidualność („charakter"), ale przemodelowali ich znaczenia". „Charakter" oznaczał zarówno zespół cech zindywidualizowanych, zgodnie z poetyką, jak i odpowiadał pojęciom wypracowanym przez ówczesną psychologię, a więc był „kierunkiem woli człowieka i umiejętnością utrzymania się ... w podjętym zamiarze"[41]. Dążono przez to do „pogłębiania charakteru" postaci literackich i ukazywanych na obrazach, „charaktery" oceniano przez pryzmat ówczesnej nauki o psychice człowieka, widziano w nich jeden ze sposobów doskonalenia warsztatu artystycznego. Zgadzając się z tezami E. Warzenicy-Zalewskiej wypada jedynie dodać, że w wielu wypowiedziach na temat „typu" i „charakteru" w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych nadal funkcjonowało silne „rozchwianie terminologiczne", przez co „typ" i „charakter" traktowane były wymiennie, bez odniesień do jakichkolwiek poetyk normatywnych określających precyzyjnie zakresy znaczeniowe tych pojęć, a wyraźny rozdział pomiędzy statystycznie reprezentatywnym „typem" a indywidualnym „charakterem" nastąpił dopiero w latach dziewięćdziesiątych XIX wieku. Na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych spotykamy bowiem np. takie opinie, jak ta wygłoszona przez F. Bogackiego, że „typem jest średni człowiek ... typy oczywiście mogą być różnego rodzaju. Mogą być typy wzrostu, tuszy, umysłowości, charakteru. Powieściopisarz powinien baczyć tylko na typy, z nimi mieć do czynienia. W typie albowiem zawiera się to wszystko, co najbardziej rozpowszechnione, do czego zbliża się każda jednostka"[42].

Śledząc język ówczesnej krytyki artystycznej możemy zauważyć że „typ" i „charakter" nadal ogniskowały w sobie wiele podstawowych problemów estetycznych epoki i jako takie są dogodnym układem odniesienia podczas prób wskazania zasadniczych dróg przemian zachodzących tak w refleksji o sztuce, jak i w samej sztuce. Widoczne są podziały pomiędzy krytykami i artystami abso-

[41] E. Warzenica-Zalewska, *Przełom scjentystyczny w publicystyce warszawskiego „obozu młodych" (lata 1866–1876)*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1978, s. 154.
[42] Podaję za: E. Warzenica-Zalewska, *op. cit.*, s. 155, 156.

lutyzującymi te pojęcia a tymi, którzy pragnęli włączyć je w repertuar popularnych kryteriów oceny dzieła sztuki, bez wskazywania na skupione w „typie" lub „charakterze" istotne i dominujące cechy epoki lub rasy. Przykładowo, według B. Prusa: „w literaturze tak zwanej pięknej społeczeństwo poznaje samo siebie. A jeżeli godnym szacunku jest uczony, który odkrył nowy pierwiastek chemiczny, nową roślinę ... nie mniej szanowanym musi być autor, który pokazuje nam nowy typ, nowy ludzki charakter albo prąd społeczny" i w innym miejscu: „takie charaktery jak Hamlet, Makbet, Falstaff, Don Kiszot, są odkryciami tyle przynajmniej wartymi w dziedzinie psychologii, co prawo biegu planet w astronomii. Szekspir tyle wart co Kepler"[43], podczas gdy dla recenzenta z *Tygodnika Ilustrowanego* kreowanie charakterów w sztuce powinno opierać się na „psychicznych podwalinach zbudowanych i postawionych jasno, kreślonych stanowczo", głównym kryterium oceny tak wykreowanych postaci powinien być zdrowy rozsądek i nie podlegająca dalszemu wyjaśnianiu „życiowa prawda"[44].

Krytycy i artyści, zastanawiając się nad „typem" i „charakterem" oraz ich rolą w procesie powstawania dzieła sztuki, najczęściej sytuowali sądy o znaczeniu tych pojęć w kontekście rozważań na temat tendencyjności w sztuce oraz widzenia w dziele „zwierciadła" przechadzającego się po Stendhalowskim gościńcu. „Typy" i „charaktery" były też istotnym elementem artystycznej kompozycji, wprowadzając do świata przedstawionego dzieł czynnik dynamizmu i społecznej reprezentatywności. Pojęcie „typu" używane też było jako argument w sporach dotyczących realizmu w sztuce i zarysowują się tu podziały na zwolenników tendencyjnie kreowanych postaci — typowych reprezentantów danej grupy społecznej i tych, którzy przedkładali ponad tendencyjność metodę „podporządkowania się naturze" i „wydobywania" z niej indywidualnych, co nie oznacza, że nie reprezentatywnych, bohaterów codzienności.

E. Orzeszkowa w studium poświęconym powieściom T. T. Jeża

[43] B. Prus, *Kronika tygodniowa*, „Kurier Warszawski" 1886, nr 70a oraz *„Ogniem i mieczem". Powieść z lat dawnych Henryka Sienkiewicza*, [w:] *Programy i dyskusje literackie okresu pozytywizmu*, *op.cit.*, s. 510.

[44] „Tygodnik Ilustrowany" 1871, nr 160, s. 28.

podkreślała, że „utwór artystyczny wszelki tym większą ma wagę i piękność, im liczniejsze grupy zjawisk świata czy ludzkości przedstawianymi są przez zawarte w nim typy"[45]. Racjonalizacja procesu tworzenia oparta na wiedzy psychologicznej i socjologicznej miała pozwolić ogarnąć „nie oderwaną tylko jednostkę, ale całe grupy i warstwy społeczne, narody, wieki", a jednym z najważniejszych zadań stawianych przed sztuką było „wynajdywanie i przedstawianie typów"[46]. „Typy" i „charaktery" miały wprawiać w ruch akcję powieściową, stwarzać sytuacje, reprezentować wszystkie rozproszone cechy pewnych warstw społecznych, sfer towarzyskich itd. Artysta w procesie twórczym powinien był odnaleźć je i utrwalić. Jak o tym pisał H. Sienkiewicz: „Otóż gdzie tylko istnieją np. warstwy społeczne, tam choćby typowe postaci nie istniały w rzeczywistości — powieściopisarz może je tworzyć... cechy typowe nie występują nigdy w całej pełni w pojedynczych osobistościach, ale żyją rozproszone w setkach i tysiącach indywiduów, a dopiero zebrane przez powieściopisarza i przyobleczone w postać ludzką, dają to, co nazywamy typem par excellence"[47].

Pojęcie „typu", stosowane w tych latach częściej niż „charakter", używane było przez zwolenników nurtów pozytywistycznych w sztuce, np. A. Pilecki nawiązując do tez H. Taine'a pisał, że „każdy wiek ma swoją odrębną, główną cechę, swój ... typ panujący"[48], jak też przez krytyków nowinek estetycznych i artystycznych, takich jak C. Jellenta czy T. Jeske-Choiński. Ten ostatni wydał w 1888 r. książkę pt. *Typy i ideały pozytywnej beletrystyki polskiej*, w której pojęcie „typu" stanowiło jedno z podstawowych narzędzi badawczych, za pomocą którego oceniano utwory W. Mórzkowskiej, E. Orzeszkowej, T. T. Jeża, M. Bałuckiego, B. Prusa, A. Świętochowskiego, A. Dygasińskiego i innych twórców piszących w okresie poprzedzającym wydanie tej pracy. Przy ogólnym założeniu, że u nas „nowinki pozytywistyczne nie wydały takich rezultatów, jakich się po nich spodziewano"[49] T. Jeske-Choiński podkreślał jednocześnie, że beletrystyka „postępowa" roz-

[45] E. Orzeszkowa, podaję za: *Programy i dyskusje literackie okresu pozytywizmu*, s. 323.
[46] E. Orzeszkowa, *op.cit.*, s. 324.
[47] Podaję za: T. Zabski, *Poglądy estetyczno-literackie Henryka Sienkiewicza*, Wrocław 1979, s. 170.
[48] A. Pilecki, *Społeczne znaczenie poezji i współczesne jej stanowisko*, [w:] *Programy i dyskusje literackie okresu pozytywizmu*, s. 133. Dla Pileckiego „typami panującymi" w kolejnych epokach byli „Pobożny i mężny rycerz w średnich wiekach, zimny, dowcipny i pełen właściwego znalezienia dworak w epoce dworszczyzny, dumny marzyciel w początkach XIX wieku", *op.cit.*, s. 133.
[49] T. Jeske-Choiński, *Typy i ideały pozytywnej beletrystyki polskiej*, Warszawa 1888, s. 218.

szerzyła ciasne granice literatury pięknej, wprowadziła bowiem do niej nowe „typy" i udoskonaliła technikę pisarską. Używając wymiennie terminów „typ" i „charakter" autor omawianej książki doszedł do ogólnego wniosku, że nowa literatura nie zdołała jednak wykreować żadnego plastycznego i w pełni prawdziwego typu postaci, ponieważ lansowani przez nią „ludzie praktyczni" nie mogli wznieść świata,w którym występowali ponad „rodzaj mały". Ten surowy sąd obejmował dzieła zarówno E. Orzeszkowej, jak i B. Prusa czy E. Zoli.

Pojęcia „typu" i „charakteru" stosowano również podczas prób określenia przełomu, jaki dokonał się w literaturze dzięki twórczości G. Flauberta oraz podczas wskazywania na negatywne cechy, najczęściej widzianej poprzez pryzmat utworów epigońskich, literatury romantycznej. Przykładowo A. Sygietyński pisząc o twórcy *Pani Bovary* szczególnej wartości upatrywał w „budowaniu charakterów ze szczegółów obserwowanych wiernie, w malowaniu ludzi naturalnych"[50], a według F. Krupińskiego „typ i ideał" wzorcowego bohatera poezji romantycznej to: „zapaleniec, fantastyczny marzyciel, na poły bohater, na poły szaleniec, który pragnął, by świat wysadzić z zawias i pchnąć go na nowe tory ... mieszanina pod względem charakteru tak nienaturalna, że gdy go się widzi w czynach lub rozważa jego słowa, trzeba mimo woli sobie powiedzieć: to karykatura człowieka"[51].

Psychologicznie i socjologicznie zorientowana krytyka epoki poświęcała stronice na rozpatrywanie prawdopodobieństwa charakteru, reprezentatywności typu, istnienia lub nie odpowiedników ukazywanych postaci, roli jaką umiejętnie dobrany typ lub charakter może spełniać w przebiegu akcji. „Typ" i „charakter" weszły w obieg codziennej praktyki recenzenckiej, stały się dogodnymi kluczami interpretacyjnymi stosowanymi przez wybitnych i zupełnie miernych krytyków. „Typy" mogły być schematyczne i prawdziwe, wydobyte z natury i nie, wierne lub poddane procesowi idealizacji, w którym upatrywano najwyższy wyraz zdolności twór-

[50] A. Sygietyński, *Gustaw Flaubert*, „Ateneum" 1881, t. II i [w:] *Pisma krytycznoliterackie*, s. 99.

[51] Podaję za: H. Markiewicz, *Pozytywiści wobec romantyzmu polskiego*, [w:] tegoż, *Świadomość literatury*, s. 252.

czych człowieka, który z kolei, dzięki możliwości abstrahowania od konkretu, mógł wznieść się ponad powierzchnię rzeczy i zerwać z mechanicznym ich kopiowaniem. Ciekawe wypowiedzi na temat idealizowania w sztuce poprzez „typ" i „charakter" znajdujemy na przykład w odczycie wygłoszonym przez rzeźbiarza O. Hausnera „O rzeźbie", gdzie autor określając cechy sztuki rzeźbiarskiej pisał o niej, że jej istota zasadza się na: „wzniesieniu prawdy indywidualnej do prawdy typowej, a prawdy typowej do piękności"[52] oraz w obszernej książce M. Massoniusa, w której typowość pojmowana była jako jeden ze składników absolutystycznie rozumianego piękna (obok „typowości" była nim też „oryginalność"), a twórca dążący do Prawdy i Piękna powinien był stosować selekcję ukazywanego materiału, której pierwszy stopień polegał na esencjalnym przyporządkowaniu materialnej formy, idei będącej między innymi kwintesencją ludzkich charakterów[53].

Idealizowanie poprzez „typ" to stały postulat krytyki artystycznej bliskiej dziełom realizującym zasadę „juste milieu"[54], w których prawda obserwacji łączyła się ze swoistą estetyzacją umożliwiającą odejście od zbyt drastycznych „dagerotypowań" świata. Przykładowo W. Korotyński oceniając powieści T. T. Jeża pisał, że: „Pomimo pewnej stronności w rozkładaniu świateł i cieni na malowane postacie, każda taka postać wyprowadzona przez Jeża ma rysy twarzy wybornie pochwycone, ruchy i mowę sobie właściwą ... szczególniej postacie dodatnie, owe typy ludowe, ukraińskie, żydowskie, nawet cygańskie, tak umiejętnie są oświetlone, tak nieznacznie podnoszone w sferę ideału, że zdają się być żywcem brane z rzeczywistości"[55].

Lata dziewięćdziesiąte, przy obecnej w całej krytyce artystycznej omawianego okresu „inercji terminologicznej", przynoszą nowe rozróżnienia i rozgraniczenia znaczeń. Wprawdzie nadal dąży się do „prawdy charakteru" i „typowości postaci", a dla H. Sienkiewicza najwyższym zadaniem jest „stworzenie żywego człowieka, który zostaje w pamięci jako typ"[56], jednak wyraźne jest też

[52] Podaję za: J. Malinowski, *Lwowska teoria i krytyka sztuki lat siedemdziesiątych XIX wieku*, „Biuletyn Historii Sztuki" 1975, nr 2, s. 187.
[53] M. Massonius, *op.cit.*, s. 16 i n.
[54] Kategorię „juste milieu" pomocną podczas badań sztuki francuskiej Monarchii Lipcowej stosował L. Rosenthal. Na grunt badań nad sztuką polską przeniosła ją M. Poprzęcka. Według Rosenthala kompromisowa sztuka „złotego środka" charakteryzowała takich artystów jak P. Delaroche, H. Vernet, L. Cogniet, J. Robert-Fleury, L. Robert (a więc odnosiła się i do twórców działających za II Cesarstwa), podczas gdy w Polsce, kryterium to jest przydatne, np. podczas prób określenia charakteru twórczości takiego malarza jak J. Simmler. Por. M. Poprzęcka, *Józef Simmler — romantyczny akademik*, [w:] *Katalog wystawy monograficznej*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1979. Tam też szeroka bibliografia tematu.
[55] „Tygodnik Ilustrowany" 1876, nr 28, s. 22.
[56] Podaję za: *Orzeszkowa, Sienkiewicz, Prus o literaturze*, s. 459.

zerwanie z dominującą dotąd reprezentatywnością socjologiczną na rzecz pełnej odpowiedzialności psychologicznej, w której prawda indywidualna ważniejsza jest niż „przedmiotowa". Zwrot od reprezentacji w stronę prezentacji, będący jednym z wyznaczników przemian zachodzących w sztuce po 1890 r., zaznaczony jest już w cytowanej powyżej wypowiedzi autora *Potopu*, której dalszy ciąg brzmiał: „przeto staram się tworzyć postacie mające nie tylko ogólne, lecz i indywidualne cechy życia i charakteru", a indywidualność, której prawa będą tak silnie podkreślane przez twórców modernistycznych, będąca dla H. Sienkiewicza jedynie jednym z członów dwubiegunowego układu, stanie się wkrótce naczelnym hasłem nowej sztuki. Wprawdzie nadal będą powstawały tradycyjne „galerie postaci" i „szkice i obrazki", lecz bardziej istotne stanie się rozgraniczenie „typu" od „charakteru" sprawiające, że ten pierwszy stanie się synonimem schematyzmu sztuki lat wcześniejszych, podczas gdy drugi będzie wykorzystywany jako symbol zastępowania sztuki przedmiotowej przez podmiotową. Jak o tym pisał w 1898 r. I. Matuszewski: „We wszystkich gałęziach twórczości artystycznej zjawiają się ciągle motywy nie dające się przewidzieć z góry", a „dramat typów ustąpił z biegiem czasu miejsce dramatowi charakterów"[57].

Jak teraz,w świetle zaprezentowanego zestawienia różnorodnych kontekstów znaczeń terminów „typ" i „charakter" przedstawia się funkcjonowanie tych kategorii w krytyce sztuk plastycznych i w interesującej nas twórczości malarskiej i graficznej. Sygnalizowałem już rolę, jaką miały pełnić „typ" i „charakter" w procesach idealizacji natury będącej, w myśl wskazań M. Massoniusa i O. Hausnera, ogniwem pośrednim pomiędzy sferą materii i ducha. Jednak nie zawsze tak ważne zadanie łączyło się z zakresami znaczeniowymi tych pojęć. Najczęściej służyły one pełniejszemu określeniu cech twórczości danego artysty, bądź też były dogodnymi określeniami służącymi w codziennej praktyce recenzenckiej. Daje się tu dostrzec preferowanie twórców, którzy, w myśl stwier-

[57] I. Matuszewski, *Swoi i obcy*, s. 16.

dzeń krytyków, zdołali uchwycić i przekazać „typy" lub „charaktery" będące syntetycznym odzwierciedleniem rzeczywiście istniejących postaci, jak również ciągłe postulowanie, by artyści poszukiwali nowych, reprezentatywnych dla epoki, typowych bohaterów. Niektórzy malarze i graficy wręcz „zmuszali", dzięki wybranemu przez siebie rodzajowi twórczości, do stosowania wobec nich kryteriów bliskich ocenie równolegle powstającej literatury beletrystycznej i dramatu, a wczesne wskazania na utrwalone środkami malarskimi „typy" były prostą rejestracją zaistniałych wcześniej, wizualnych faktów artystycznych. „Typy" wchodziły bowiem w skład wydawanych już w XVIII wieku zbiorów rycin, których katalogi, rejestrując dzieła graficzne, jednocześnie popularyzowały to określenie wśród zainteresowanych nimi artystów, zbieraczy i piszących o sztuce.

Na gruncie polskim pierwszym artystą, którego „typy", występujące w zbiorze mieszczącym się w nurcie popularnych w wieku XVIII serii „costumes"[58], stały się sławne, był J. P. Norblin. Zaważył tu szczególnie zbiór pięćdziesięciu wybranych plansz, zreprodukowanych w akwatincie przez P. L. Debucourta, zatytułowany *Zbiór wzorowy rozmaitych polskich ubiorów pendzlem znanego malarza Norblin wydanych...*[59], lecz niewątpliwie też na popularność tego typu przedstawień wpłynęły prace uczniów i naśladowców Norblina, takich jak A. Orłowski, M. Płoński, J. Rustem czy J. Kosiński. Przeglądając *Zbiór wzorowy...* Norblina oraz porównując ten zbiór z innymi dziełami zarówno francuskiego mistrza, jak i jego następców, łatwo zauważyć, że większość utrwalonych tu dziewcząt wiejskich, parobków krakowskich, furmanów i sprzedawców żydowskich, chłopów litewskich i ukraińskich, szlachciców, domokrążców i rzemieślników stała się obowiązującym repertuarem wykorzystywanym przez późniejszych, uznawanych za narodowych i „swojskich" artystów, których panteon formowano już od połowy lat pięćdziesiątych. Twórcy „narodowi", których poczet rozpoczęty przez J. P. Norblina kontynuowany był, w myśl wska-

[58] Takich jak np. dzieło rytownicze J. B. Le Prince'a wydane w 1782 r. zawierające ubiory i sceny rodzajowe z Rosji. Por. na ten temat uwagi A. Kępińskiej w książce pt. *Jan Piotr Norblin*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1978, s. 81.

[59] Dzieło wychodziło zeszytami w okładkach, pełny tytuł całości brzmi: *Zbiór wzorowy rozmaitych polskich ubiorów pendzlem znanego malarza Norblin wydanych, a przez sławnego Debocourt wyrzniętych* (...Wydanie) w Warszawie. *Collection de costumes polonais, dessinés d'après nature par Norblin, et gravés par Debucort"* (...Livraison) Paris, Charles Bouce, Marchand d'Estampes, rue J. J. Rousseau N° 10. De l'Imprimerie de fillé.

zań ówczesnej krytyki, dzięki twórczości A. Orłowskiego, M. Stachowicza, J. F. Piwarskiego, J. Suchodolskiego, F. Kostrzewskiego, F. Tepy, J. Kossaka aż do J. Brandta, J. Chełmońskiego i J. Matejki, to artyści zdolni do uchwycenia i utrwalenia „typów" i „charakterów" reprezentatywnych dla naszego społeczeństwa. W interesującym nas okresie kilku artystów szczególnie często chwalono za próby ukazania „typów" i „charakterów" epoki oraz za to, że dzięki ich zabiegom powstanie „galeria postaci" odchodzących już w zapomnienie, a istotnych dla przeszłości lub „kolorytu lokalnego" narodu.

Znaczące miejsce zajmuje tu twórczość J. F. Piwarskiego, którą jeszcze w 1903 r. oceniano jako „nieprzebraną kopalnię ciekawych typów i strojów"[60]. Autor wydanego w 1841 r. *Albumu cynkograficzno-rysunkowego warszawskiego w 12 obrazach* i *Kramu malowniczego warszawskiego czyli obrazów miejscowych z ubiegłych czasów* uznany został przez krytykę za kontynuatora działalności J. P. Norblina oraz twórcę nowej szkoły sztuki polskiej realizującej zgłaszane przez pisarzy postulaty rodzimości i swojskości. O jednym z obrazów wchodzących w skład *Albumu cynkograficznego* C. K. Norwid pisał, że jest to „obraz rodzaju flamandzkiego nie bez barwy krajowej"[61], a interesujące nas kryterium utrwalenia poprzez dzieła wizualne „typów" i „charakterów" było jednym z głównych kluczy interpretacyjnych stosowanych podczas oceny twórczości tego artysty. W „Tygodniku Ilustrowanym" z 1878 r. znajdujemy opinię o J. F. Piwarskim, że „był to fanatyk rodzimych rzeczy ... pamiętał on postacie i typy, które zamarły już w życiu ówczesnym i odtwarzał je z zadziwiającą wiernością"[62], a w „Gazecie Warszawskiej" z 1855 r., że w *Kramie malowniczym* autor „nie sceny całe, ale pojedyncze wystawia typy"[63]. Często pojawiało się też założenie powszechnej znajomości jego prac, które w latach późniejszych towarzyszyło jedynie twórczości J. Kossaka i J. Matejki. Na przykład, w wydanym w 1874 r. „Tygodniku Ilustrowanym", po omówieniu prac Piwarskiego „na polu sztuki krajowej", padło

[60] W. Gomulicki, artykuł poświęcony twórczości J. F.Piwarskiego w „Wędrowcu" 1903, nr 24, s. 472–4. Por. też: *Jan Feliks Piwarski 1794–1859. Rysunki i grafika*. Katalog wystawy oprac. T. Sulerzyska i E. Budzińska przy współpracy J. Trenklerówny, Warszawa 1961. Tam też dokładne omówienie *Albumu cynkograficznego* i *Kramu malowniczego* oraz bibliografia.
[61] Podaję za: *Jan Feliks Piwarski* ... Katalog wystawy, s. 61.
[62] „Tygodnik Ilustrowany" 1878, nr 153, s. 348.
[63] „Gazeta Warszawska" 1855, nr 114, s. 2.

6. J. F. Piwarski,
Dzień Wielkosobotni, czyli święcenie jadła pod figurą,
1859

7. J. F. Piwarski,
Stary Szopa z zapałkami,
1859

8. J. F. Piwarski,
Typy i ubiory w dawnej Polsce,
1859

stwierdzenie: „któż nie zna ... owych typów ludowych, zwłaszcza chłopów i żydów, jakimi ... zapełniał szeroko rozpowszechnione wydawnictwa swoje"[64]. „Typy" ludowe, charakterystyczne, swojskie, rodzime, to określenia mające wskazać na udział malarza w „wielkim dziele unaradawiania malarstwa naszego" i tworzenia „szczerze polskiego malarstwa"[65]. Jak to określał W. Gerson,

[64] „Tygodnik Ilustrowany" 1874, nr 329, s. 242.
[65] W. Gomulicki, *op.cit.*,

„Album" i „Kram" odtwarzając typy ludowe i charakterystyczne dały „pochop generacji, którą Piwarski kształcił w szkole do wyjścia na drogę uprawy kierunku obyczajowego i potocznego swojskiego"[66].

Silne powiązanie kryterium „typu" z rodzimością kreowanej sztuki było jednym z głównych rysów wszystkich wypowiedzi na temat postulowanych, bądź już powstałych, dzieł malarskich i graficznych. „Typy" wydobyte z dziejów narodu, z najwybitniejszych utworów literackich lub z wielokształtnej i wymagającej rozpoznania natury, miały współtworzyć patriotyczno-dokumentalną ikonografię, być nie tylko formą notatek etnograficznych, lecz również podwaliną dla prac przyszłego historyka, który korzystając z tych wizerunków odtworzy przeszłość po to, by teraźniejszość mogła zachować „szczerze polski" charakter. Wprawdzie artyści parający się utrwalaniem „typów" nie spełnili w pełni zaleceń krytyki, by ukazać całe społeczeństwo i wszystkie przejawy życia narodowego, jednak i to co zostało wykonane spotykało się z, pomijającym niejednokrotnie niezbyt wysokie walory artystyczne tych prac, uznaniem. Znamienne, że w wypowiedziach na temat sztuk plastycznych częściej mówiło się o „typie" niż o „charakterze", tak jakby środki wizualne skłaniały, w większym stopniu niż to miało miejsce w literaturze, do schematyzacji i jednowymiarowej reprezentatywności społecznej ukazywanych postaci.

Pisałem uprzednio o ustalonym w XIX wieku poczcie artystów, których dobór i ocena związane były między innymi z umiejętnością tworzenia przez nich „typów narodowych". Badając powstające jeszcze w XIX wieku opracowania możemy zauważyć, jak kryterium to wpływało na opinie o licznych artystach takich jak, obok Norblina, A. Orłowski, M. Stachowicz czy P. Michałowski.

W wydanej w 1892 r. *Kartce z dziejów polskiego malarstwa z doby poprzedzającej jego rozwój* W. Łuszczkiewicza znajdujemy ocenę twórczości J. P. Norblina, iż malował on typy szlacheckie i ludowe „w ogólnych liniach przypominające rzeczywistość",

[66] W. Gerson, *Jednodniówka. Pamięci profesorów i kolegów byłej Szkoły Sztuk Pięknych z Wydziału malarstwa i rzeźby z roku 1847*, Warszawa 1897, s. 10–11. Jak pisał W. Gerson: J. F. Piwarski „w kraju pracując, z życiem jego zżyty i w nim rozmiłowany, całą istotność swoją, wszystkie wysiłki energii i świadomej celów woli, ku pożytkowi kraju, jego rozwoju, ku światłu młodzieży ukochanej zwracał", *op.cit.*, s. 13. W tomie 3 „Biblioteki Warszawskiej" z roku 1841 znajdujemy też interesującą *Odpowiedź na krytyki album cynkograficznego* napisaną przez samego J. F. Piwarskiego. Artysta pisał tam, że celem wydawnictwa było, obok rozwinięcia w Polsce „rysunku na cynku", również „wykazać przez rysunki miejscowość, wyrazem szczególnym charakterów odznaczającą się" i przypominał, że już w Prospekcie wydawnictwa zaznaczał, że ukaże w nim „obrazy Warszawy, a mianowicie zdarzenia, zwyczaje i zatrudnienia ludu tutejszego... to wszystko, co nosi pod względem charakteru i wykonania cechę malowniczą", „Biblioteka Warszawska" 1841, t. III, s. 223.

A. Orłowskiego, że był on „na wskroś przejęty typami polskimi" oraz M. Stachowicza, że „chwytał typy ... ale oddać indywidualności nie potrafił"[67]. Dla W. Łuszczkiewicza wierzącego w postęp w sztuce polegający na coraz wierniejszym odtwarzaniu natury, im większy był stopień indywidualizacji ukazywanej postaci, tym „typ" prezentowany przez nią miał większy walor artystyczny (można by dopatrywać się analogii z przechodzeniem od schematycznego „typu" do indywidualnego „charakteru" w krytyce literackiej), a podobne sądy znajdujemy w późniejszych, przekrojowych opracowaniach takich jak *Sto lat dziejów malarstwa w Polsce 1760—1860* J. Mycielskiego czy nawet w wydanych już w wieku XX *Dziejach malarstwa polskiego* F. Kopery[68].

Kryterium „typu" funkcjonowało też jako jeden z elementów postaw i wyborów artystycznych samych malarzy i rysowników. Liczne wspomnienia o tzw. „cyganerii warszawskiej" oraz innych, nie związanych bezpośrednio z tą grupą artystach, przekazują nam wizerunek adeptów sztuki narodowej, którzy, jak to określał O. Kolberg: „ku rzeczom sielskim ożywieni duchem" przelewali „dosadnie na papier dziarskie, włościańskie typy i fizjonomie" i kreślili „z zamiłowaniem myśli i wyrażenia poetyczne tak szczodrze w tych pieśniach (ludowych) i tych przysłowiach rozrzucone"[68a]. Uważano też, tak jak J. Kenig, że w Polsce występuje „obfitość przedmiotów do sfery malarstwa rodzajowego" — wielość typów ludzkich, strojów, odcieni w obyczajach[69] i jak F. Kostrzewski w spisywanym po latach *Pamiętniku*, który podkreślał, że „wieczorne gawędy w karczmie z chłopstwem" dużo go „oświeciły i nauczyły pod względem charakterystyki typów włościańskich"[70]. Bliskie romantyzmowi, nie pozbawione odcieni społeczno-ludoznawczych, rzucone przez R. Zmorskiego hasło „w sukmany", znalazło wśród działających w epoce malarzy żywy odzew, przez co np. dla J. Kossaka sztuka zasadzała się głównie na „tworzeniu typów"[71], a w przychylnej W. Leopolskiemu recenzji zamieszczonej w krakowskim „Czasie" w 1857 r. chwalono twórcę takich obrazów jak

[67] *Kartka z dziejów polskiego malarstwa*, s. 10 i 14.

[68] Por. *Sto lat dziejów malarstwa w Polsce 1760—1860*, s. 139 (uwagi o Norblinie), s. 193 (o A. Orłowskim) oraz s. 368 (o P. Michałowskim). Umiejętność uchwycenia „typów" była dla J. Mycielskiego jedną z najwyższych pochwał twórczości danego artysty.

[68a] Podaję za: *Cyganeria warszawska*, Wrocław—Warszawa—Kraków 1967, s. 145.

[69] J. Kenig, *Malarstwo w Warszawie. Pracownie niektórych malarzy*, [w:] *Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*, t. I, s. 201.

[70] F. Kostrzewski, *Pamiętnik*, Warszawa 1891, s. 47.

[71] Podaję za: I. Jakimowicz, *Franciszek Kostrzewski*, Warszawa 1952, s. 34.

Przed kuźnią wiejską i *Targ na jałówkę* za to, że widać na nich biegłość w „chwytaniu charakterystycznych postaci naszych wieśniaków", bowiem kobieta z konewkami nad wodą, parobek pławiący parę koni i drugi siedzący bokiem na koniu „wszystko to szczere, krakowskie typy"[72]. Krytyka artystyczna epoki lubowała się też w porównywaniu „typów" wykreowanych przez literaturę z ich wizualnymi przedstawieniami, najczęściej ganiąc malarzy i grafików za to, iż nie zdołali osiągnąć poziomu reprezentowanego przez bardziej ekspresywne i wielokształtne w sposobie prezentacji bohaterów, znane utwory literackie, takie jak: *Maria*, *Zamek Kaniowski*, *Pan Tadeusz* lub *Mohort*.

Odrębny zakres znaczeń związanych z „typem" i „charakterem" wyznaczają postacie zaczerpnięte z wielkiej literatury światowej. Przytaczałem uprzednio opinię wygłoszoną przez B. Prusa, w której autor *Lalki* pisał o odpowiedniości praw rządzących nauką i sztuką oraz o równym stopniu trudności badań nad strukturą wszechświata i wewnętrzną istotą psychiki ludzkiej. Don Kichot był dla B. Prusa odkryciem równie istotnym, co prawo biegu planet, podobnie jak geniusz Szekspira był równy geniuszowi Keplera. Zanim jednak doszło do tak „scjentystycznych" sądów, postać Don Kichota fascynowała wielu twórców, tak literackich, jak i malarskich. W kontekście znaczeń przypisywanych „typowi" i „charakterowi" wypada jedynie przypomnieć, że w okresie romantyzmu w postaci bohatera słynnej powieści Cervantesa dostrzegano ucieleśnienie walki jednostki z otoczeniem, konfliktu ideału z rzeczywistością[73]. Dla Schellinga Don Kichot był postacią wręcz mitologiczną[74], a najbardziej interesujący wyraz wizualny znalazł rycerz „smutnego oblicza" w omawianej epoce w twórczości H. Daumiera. W Polsce oddziaływanie romantycznego sposobu interpretacji bohatera hiszpańskiej powieści było tak silne, że wypowiedzi na temat Don Kichota spotykamy w wielu powstających w okresie międzypowstaniowym, najczęściej epigońskich, utworach prozatorskich i poetyckich[75]. Dla J. I. Kraszewskiego był on

9. W. Leopolski, *Klucznik Gerwazy*, 1874

[72] „Czas" 1857, nr 273, s. 2.
[73] Por. A. Kowalczykowa, *Romantyczni szaleńcy*, Warszawa 1977, s. 159 i n.
[74] F. W. J. Schelling, *Filozofia sztuki*, s. 390.
[75] Por. np. *Nowy gladiator, powieść oryginalna napisana przez Walerya Morzkowską*, Warszawa 1857, s. 163. Dla Morzkowskiej był Don Kichot „kochankiem ideału".

niejako idealną figuracją narodu polskiego, bowiem, jak pisał, w tym „typie" wyrażono tak charakterystyczne dla Polaków dążenie do ideału oraz pragnienie metafizycznego dobra, podczas gdy inni „chcą tylko chleba"[76].

W rodzimej krytyce artystycznej Don Kichot, jako typ określonej postawy wobec rzeczywistości, pojawiał się najczęściej w związku z omawianiem twórczości P. Michałowskiego. Według powtarzanych później przez wszystkich biografów artysty słów jego córki, twórca Somosierry, który po przyjeździe do Bolestraszyc „typy Rusinów zastąpił typami krakowskimi" i w którego pracowni „w chwilach wolnych od pracy około ziemi śliczny lud krakowski często ... pięknych wzorów dostarczał"... „niezmiernie lubił Cervantesa i nieraz wieczorami kazał sobie Don Quixotta(!) w oryginale czytywać, a potem odtwarzał na płótnie typy i szkice natchnione tym arcydziełem, a do takich typów dobierał sobie często wieśniaków"[77]. Don Kichot pojawiał się również w kontekście rozważań nad istotą sztuki oraz rolą, jaką w dziejach ludzkości mają do spełnienia fikcyjne, wykreowane siłą twórczej wyobraźni, postacie. S. Witkiewicz pisząc o J. Kossaku pytał: „Czy Hamlet, Don Kiszot, Faust lub Robinson nie są żywymi — nawet nieśmiertelnymi ludźmi?"[78], a A. Sygietyński uważał, że bohater powieści Cervantesa jest odwiecznym symbolem rycerskości, podczas gdy Sanczo — wierności ludu[79].

Nie zawsze jednak konteksty interpretacyjne dotykają tak zasadniczych pytań i problemów. Najczęściej „typ" i „charakter", jako kryteria oceny konkretnych prac, były jedną z form osadzenia wypowiedzi krytyka w powszechnie zrozumiałym systemie wartościowania dzieł sztuki. Wypracowane na gruncie rozważań literackich kategorie służyły samym twórcom, były przydatne przy katalogowaniu zbiorów, pomagały klasyfikować obrazy oraz przypisywać je określonym rodzajom malarstwa. Przykładowo w sporządzonym w 1895 r. przez J. Sachowicza katalogu zbiorów T. Zielińskiego znajdujemy oceny, iż na jednym z obrazów należących do szkoły

[76] *My i oni, Obrazek współczesny narysowany z natury przez B. Bolesławitę*, Poznań 1865, s. 24.
[77] Piotr Michałowski. *Rys życia, zawód artystyczny, działalność w życiu publicznym*, Kraków 1911, s. 70—72.
[78] S. Witkiewicz, *Juliusz Kossak*, [w:] *Pisma zebrane*, Kraków 1974, t. II, s. 261.
[79] A. Sygietyński, *Pisma krytycznoliterackie*, s. 546.

flamandzkiej „figury dobrze rysowane, a charaktery oddane wybornie", podczas gdy *Jadwiga i Jagiełło*, obraz namalowany przez J. Suchodolskiego, „odznacza się umiejętnie rozłożonymi grupami, zręcznym oświetleniem i dobrze pojętymi charakterami"[80]. Podobnie, M. Grabowski oceniając twórczość Suchodolskiego pisał, że „co szczególniej zaleca jego obrazy, to charakter narodowy, jaki rysom osób nadaje"[81], a i sam malarz, żaląc się w jednym z listów na sztycharza Niemca pisał o nim, że poprawiał on jego pracę „w zaciętości, jaką ma ta rasa, że Polak nic nie może umieć. Poprawiał rysy twarzy, bo znał lepiej narodowy typ jak ja, poprawiał kostiumy szwedzkie nie tylko, ale nawet i polskie, bo Polak i tego nie może wiedzieć"[82].

Interesujące sądy na temat „typu" w malarstwie znajdujemy w wypowiedziach malarza A. Grabowskiego, który oceniając w 1871 r. obrazy F.Tepy krytykował go za brak „wiernego oddania rysów i charakteru owych indywidualności ... naszego ludu". Według A. Grabowskiego „typ" to „oryginalność duchowa pewne odrębności i właściwości psychiczne, pewien charakter ludzi odróżniający ich od ludności innych okolic" i dalej: „ta oryginalność duchowa ujawnia się także i zewnętrznie, wyciskając piętno swoje na twarzach w sposób widzialny, które (to piętno) ... stanowi właśnie typowość typu, czyli charakter". Zdaniem malarza, aby stworzyć prawdziwe typy ludowe, potrzeba „być głębokim psychologiem, ażeby umieć rozróżnić najsubtelniejsze odcienie duchowych oryginalności, które właśnie typowość stanowią" oraz być „znakomitym rysownikiem, ażeby subtelne te różnice umieć w rysunku uwydatnić, typy bowiem chwytają się ołówkiem, a nie farbami"[83].

Utożsamienie „typu" z „charakterem", wyraźne wskazania wpływu rasy i środowiska na fizjonomię ukazywanej postaci, psychologizm i predylekcje do rysunku jako techniki pełniej niż malarska oddającej ideał w sztuce, sytuują wypowiedzi Grabowskiego na przełomie między myślą romantyczną i pozytywistyczną, podczas gdy w wypowiedziach czołowych artystów i krytyków,

10. F. Tepa, *Góral*

[80] Podaję za: I. Jakimowicz, *Tomasz Zieliński. Kolekcjoner i mecenas*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk, s. 170 i 199.
[81] Podaję za: K. Sroczyńska, *January Suchodolski*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1961, s. 129.
[82] K. Sroczyńska, *op.cit.*, s 75–76.
[83] Podaję za: A. Minich, *Andrzej Grabowski 1833–1886. Jego życie i twórczość*, Wrocław 1957,s. 169 i 170.

działających już po „przełomie scjentystycznym", pojęcia „typu" i „charakteru" służyły bądź doraźnej działalności sprawozdawczej, bądź też wynikały z przejęcia poglądów na „typ" i „charakter" zawartych w pismach H. Taine'a. Szczególnie istotne były tutaj opinie A. Sygietyńskiego i S. Witkiewicza, którzy w szeregu studiów o współczesnych sobie twórcach starali się lansować swoistą kontaminację tainowskiego socjogenetyzmu z apoteozą geniuszu twórczego i wskazywaniem na autonomię poszczególnych sztuk. Natura jako pierwsza przyczyna i, w sensie mimetycznym, ostateczny cel działalności artystycznej była dla obu krytyków jedynym kryterium oceny dzieła sztuki, a współtworzące jej wewnętrzną istotę „typy" i „charaktery" powinny zostać według nich rozpoznane i zaprezentowane widzowi. A. Sygietyński oceniając malarstwo J. Chełmońskiego wielokrotnie używał pojęcia „typ", pisząc np.: „Utwory jego są malowniczym przedstawieniem kraju, typów i obyczajów. Chłop, ekonom, Żyd i szlachcic, oto postacie, które on wydziera naturze z piersi i charakteryzuje" oraz w innym miejscu: „typy dogorywającej szlachetczyzny i mędrkujących chłopów są chwytane z życia i przedstawione prawdziwie"[84]. S. Witkiewicz również często posiłkował się pojęciem „typ" podkreślając np., że J. Kossak „stworzył wiele typów dawnego żołnierstwa dziś używanych i nadużywanych", a w wielu dziełach tego malarza „ludzie w typie, w obyczajach, w sposobie siedzenia na koniu ... wszystko ma ten szczególny, odrębny charakter, urobiony pod wpływem tej ziemi i oryginalnych cech rasowych[85].

W latach osiemdziesiątych pojęcie „typu" jako syntetycznej postaci reprezentatywnej dla określonych grup społeczno-etnicznych było już tak popularne, że odnajdujemy je w dziesiątkach recenzji i sprawozdań artystycznych. Rozważano prawdopodobieństwo „typu", jego odpowiedniość wobec żyjących osób, stopień indywidualizacji i jednocześnie stopień uchwycenia ponadindywidualnej prawdy. Krytycy zastanawiali się, czy artysta ma prawo ukazywać „typy wstrętne", nie poddane zabiegom idealizującym[86],

[84] Podaję za: M. Masłowski, *Malarski żywot Józefa Chełmońskiego*, Warszawa 1972, s. 228 i 226.

[85] S. Witkiewicz, *op.cit.*, s. 222. Por. również A. Ligocki, *Józef Chełmoński*, Warszawa 1983, s. 18.

[86] Por. *Dokładny przegląd krytyczny pierwszej, ogólnej Wystawy Sztuki Polskiej napisany przez kilku artystów, malarzy i rzeźbiarzy*, pod red. S. Tomkiewicza, Kraków 1887, s. 13. S. Tomkiewicz ubolewał tam, że T. Axentowicz do jednego ze swoich obrazów dobrał „typy komiczne, wstrętne, choć prawdziwe, nigdy jednak charakteryzujące naszego ludu, tem więcej na Rusi", *op.cit.*, s. 13.

powracano do sporów na temat istnienia „typu słowiańskiego" i „typu chrześcijańskiego"[87]. Zauważalne było wahanie pomiędzy preferowaniem „typów" — wyrazicieli tendencyjnie założonej ideologii, a żądaniem by „typy" — postacie były obdarzone własną egzystencją, która dzięki „wydobyciu" ich z natury nieprzetworzonej i „surowej" powinna wnosić do świata przedstawionego dzieła, w którym występuje, pierwiastki spontanicznej, powielającej „porządek życia" prawdy[88]. Indywidualizowanie „typu" i przemienianie go w „charakter" przebiegało bądź poprzez naturalistyczne przeciwstawianie go jednostkowemu przeżyciu zdeterminowanemu procesami dziejącymi się „tu i teraz"[89], bądź też na drodze wyraźnego w latach dziewięćdziesiątych XIX wieku przedkładania postaw subiektywistycznych nad obiektywizm i przedmiotowość tak znamienne dla wcześniejszych dziesięcioleci. Przemiany te rozpoczęte w łonie sztuki wraz z dążeniem nie do esencjalnej reprezentatywności, lecz do egzystencjalnej prawdy, nie wpływały jednak na język krytyki i samych artystów, bowiem nawet u takiego koryfeusza indywidualizmu, jakim był S. Wyspiański znajdujemy wygłoszoną w 1895 r. opinię o *Pochodniach Nerona* H. Siemiradzkiego, że są „śliczne, można w nich usterek wyszukiwać, ale jest to utwór artystyczny, są ruchy, gesty, charaktery szukane i znajdywane"[90].

H. Sienkiewicz oceniając w 1882 r. malarstwo S. Witkiewicza pisał, że pośród młodych malarzy ma on „najwięcej poczucia natury ... dusza poetyczna a melancholijna ... pod względem postaci, którymi ożywia krajobraz ... muszę go porównać z Syrokomlą. Ci chłopi, organiści, dzwonnicy, kowale, szaraczkowa szlachta, to wszystko poczute i pojęte w podobnej z Syrokomlą idei i tą samą siłą prawdy"[91]. Sądząc z tej wypowiedzi, korespondencje pomiędzy malarstwem a literaturą mogły przebiegać na poziomie kreowanych przez obie te sztuki postaci, a katalog „typów" i „charakterów" występujących w obu tych sztukach niewątpliwie byłby pomocny podczas wskazywania szczegółowych odpowiedniości

[87] Według M. Sokołowskiego oceniającego rzeźbę P. Welońskiego *Gladiator* w posągu tym został utrwalony „typ słowiański, ludowy, a najprędzej rusiński, namiętny i ponury", „Czas" 1882, nr 15, s. 1.

[88] Por. A. Sygietyński, *Album Maxa i Aleksandra Gierymskich*, podaję za: *Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*, *op.cit.*, t. II, s. 305. Jak pisał, w trakcie analizy bliskiego mu malarstwa Gierymskich, krytyk: „dziś... każdy przychodzi do przekonania, że charakter, charakterystyczność, typowość, nie zawsze potrzebują być przesadą, karykaturą, parodią prawdy", *op.cit.*, s. 305.

[89] Por. na ten temat uwagi M. Kabaty, [w:] *Warszawska batalia o nową sztukę*, *op.cit.*, s. 205 oraz H. Tchórzewska-Kabata, *Artur Gruszecki. Teoria i praktyka pisarska wobec naturalizmu*, Kraków 1982, s. 30.

[90] Podaję za: *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, Kraków 1979, część 1, s. 279.

[91] Podaję za: *Z dziejów polskiej krytyki*... *op.cit.*, t. II, s. 242.

11. S. Witkiewicz, *Wąskie wrota*

i związków. Przy obecnym stanie badań oraz ze względu na zakres pracy, niecelowe wydaje się wymienianie wszystkich wspólnych „typów" i „charakterów" egzystujących w literaturze, malarstwie i grafice epoki. Możliwe jest jedynie wskazanie na pewne tendencje, które szerzej omówię w kolejnych rozdziałach poświęconych literackim „fizjologiom" i „szkicom i obrazkom". Wypada tutaj jedynie przypomnieć, że linia przemian zachodzących w polskim malarstwie zapoczątkowana przez J. P. Norblina i kontynuowana w twórczości A. Orłowskiego, M. Płońskiego, M. Stachowicza, J. F. Piwarskiego trwała poprzez działalność F. Kostrzewskiego, J. Kossaka, S. Witkiewicza, J. Matejkę i J. Chełmońskiego. Wymie-

niłem tych artystów razem nieprzypadkowo, ponieważ właśnie oni byli uznawani za wyrazicieli istniejących we współczesności lub wydobytych z przeszłości, syntetyzujących cechy narodowe „typów" i „charakterów", a różnice w ocenach ich twórczości często wynikały z różnego wartościowania roli tych kryteriów w funkcjonowaniu dzieł tak literackich, jak i malarskich.

W wydanym w 1843 r. zbiorze studiów literackich J. I. Kraszewski pisał, że w romansie historycznym zadaniem pisarza jest: „pole w większej części białe zapełnić, umarłych wskrzesić do życia, czynności ich wytłumaczyć, oblicze nam pokazać"[92]. Według pisarza, w tego typu utworach niecelowe było wybieranie na bohaterów wielkich postaci dziejowych, bowiem „romans bierze typy, wystawia obyczaje, tworzy postacie, które tylko charakterami swymi, piętnem swych czynności są historyczne"[93], przez co ważniejsza dla prawdy artystycznej była umiejętność doboru „typów" i „charakterów" mniej znanych, lecz reprezentatywnych dla ukazywanej epoki.

Przytoczyłem te utrzymane w duchu Waltera Scotta wypowiedzi, ponieważ wydają się one pomocne podczas analizy wielu obrazów ukazujących postaci — „typy" zaczerpnięte z popularnych w epoce dzieł literackich.

Zastanawia ograniczona liczba bohaterów poezji i prozy, których „oblicza" decydowano się pokazać, oraz niewielkie zróżnicowanie kompozycyjne tych przedstawień. Pisałem wcześniej o roli jaką krytycy, poczynając od M. Mochnackiego, przypisywali „typowi" narodowemu utrwalonemu przez sztukę i współkreującemu dzieje danej społeczności. To wysokie pojęcie o syntetycznej, włączonej w absolutystycznie pojmowany porządek historii i sztuki, funkcji „typu" wydaje się ciążyć na sposobach wyboru i prezentacji postaci uznanych na drodze ścisłej selekcji za godne, by nosić to miano. „Typami" reprezentującymi charakter narodowy stali się główni bohaterowie *Marii* A. Malczewskiego, *Pana Tadeusza* A. Mickiewicza, *Mohorta* W. Pola, a w późniejszym okresie po-

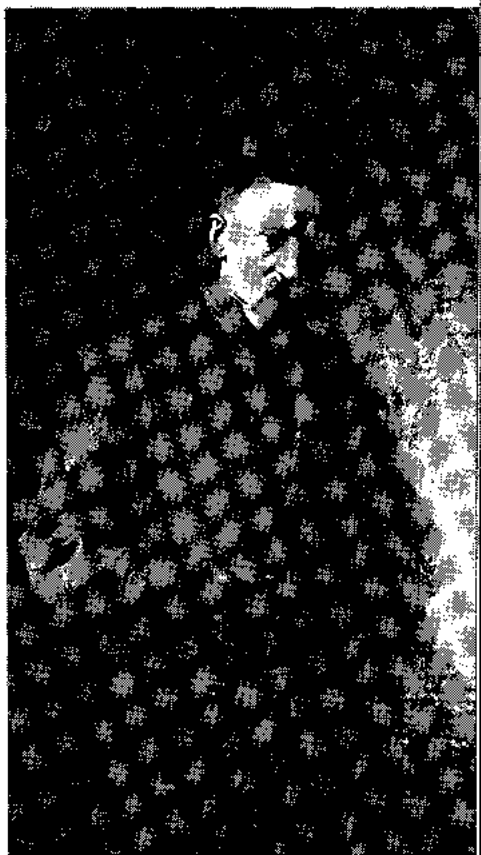
[92] *Nowe studia literackie przez J. I. Kraszewskiego*, Warszawa 1843, s. 179 i 181.
[93] *Nowe studia literackie*, ..., s. 181.

12. A. Lesser,
Miecznik i Maria,
1887

13. J. Krzesz-Męcina,
Pożegnanie Wacława z Marią,
1885

14. L. Kapliński,
Wacław i Miecznik,
1859

15. W. Eljasz-Radzikowski,
Klucznik Gerwazy,
1866



16. A. Kozakiewicz,
Protazy (czyta pozew),
1876

17. J. Malczewski,
Ksiądz Robak,
1869 – 1872
i W. Gerson,
Robak,
1885

18. T. Maleszewski,
Zosia,
1876

19. E. Loevy,
Jankiel,
1890

wieści historycznych H. Sienkiewicza. To „typologiczne" traktowanie postaci literackich sprawiało, że na płótnach (w mniejszym stopniu w ilustracji zamieszczanej w czasopismach) najczęściej ukazywano je w sytuacji najwłaściwszego dla prezentacji „typu", statycznego pozowania. Podobne cechy zdradzały też powstające w epoce portrety imaginatywne, np. Mazepy lub Mohorta, które zapełniając „białe pole historii" jednocześnie „odrywały" bohaterów literackich od współkreujących samą postać sytuacji i zdarzeń. Miecznik, Maria, Wacław, Robak, Protazy, Gerwazy, Zosia, Tadeusz, Mohort nie byli bowiem jedynie uwikłani w literacką fabułę, lecz nieśli w sobie znamiona „typu", przez co nie tyle istnieli, co reprezentowali. Piętno „reprezentacji" postaw i cech charakteru uznanych za godne propagowania sprawiło, że najlepszym sposobem ich ukazywania był bliski portretowi wizerunek podkreślający w większym stopniu cechy typowe i ogólne niż indywidualne i ilustrujące konkretne fragmenty tekstu literackiego. Płótna i rysunki J. Suchodolskiego, L. Kaplińskiego, W. Leopolskiego, M. E. Andriollego, W. Eliasza, C. K. Norwida, A. Kozakiewicza i K. Alchimowicza są tego dobitnym dowodem[94].

W inną sferę związków pomiędzy „typami" i „charakterami" literackimi i plastycznymi wkraczamy analizując „typy" i „charaktery" wiejskie (ludowe) i miejskie, których charakterystyka i prezentacja zapełnia dziesiątki powstałych w epoce utworów sztuki słowa i obrazu. „Typy" i „charaktery" współtworzyły świat przedstawiony literatury, której celem było początkowo jedynie moralizatorsko ukierunkowane ukazywanie określonych warstw i grup społecznych, by później włączyć się w nurt sztuki tendencyjnej, rezygnującej z obiektywnego, wiernego „malowania", na rzecz apriorycznie dokonywanego wyboru. W sztukach plastycznych wyraźnie zarysowuje się przejście od jeszcze osiemnastowiecznych, poddanych prawom „malowniczości" przedstawień postaci szlacheckich i ludowych, do zorientowanego narodowo i folklorystycznie poszukiwania „typów" — reprezentantów tych grup społecz-

[94] Według recenzenta „Tygodnika Ilustrowanego" również J. Brandt stworzył „typ, wzór ogólny człowieka boju czasów minionych... charakter o motywach obozowo-szlachecko-junackich" („Tygodnik Ilustrowany" 1876, nr 52, s. 412). Być może takie „typologiczne" traktowanie postaci tłumaczy bliźniacze podobieństwo bohaterów niektórych obrazów Brandta takich jak np. słynna *Bogurodzica* (obecnie w Muzeum Narodowym we Wrocławiu).

nych, które z różnych względów uznawano za godne prezentacji. Silny był też, osadzony w tradycji europejskiej, nurt karykaturalnego i humorystycznego traktowania tych „typów" i „charakterów", które według ożywionej moralizatorskim duchem epoki zasługiwały na wyszydzenie lub stanowiły dogodny przedmiot kpin oraz ironii.

„Typy" i „charaktery" rozpatrywane statystycznie wykazują stosunkowo niewielkie zróżnicowanie. Spotykamy się nieustannie z postaciami awanturujących się w karczmie albo przed karczmą chłopów, ekonomami i zarządcami dóbr, rezydentami i szaraczkową szlachtą, ukraińskimi „półpankami" i galicyjskimi hrabiami, obywatelami „starej daty", żebrakami grającymi na lirze lub teorbanie, wiejskimi mechanikami i sierotami, żydowskimi handlarzami i dworskimi oficjalistami. Zainteresowanie miastem, rosnące wraz ze wzrostem tendencji realistycznych i naturalistycznych w sztuce polskiej, doprowadziło do rozszerzenia kręgu „typów" i „charakterów" o przekupki, nędzarzy, śmieciarki, drobnych urzędników, uliczników, służące, domokrążców, ziemian rzuconych na miejski bruk, zapoznanych artystów, stróżów itd. Społecznikowskie i organiczne dążenia sprawiały, że literatura penetrowała coraz to nowe środowiska i grupy wchodzące w skład ówczesnego społeczeństwa, podczas gdy sztuki plastyczne, poza nielicznymi wyjątkami, preferowały nadal „typy" i „charaktery" ustalone, w sensie repertuaru, a nie sposobu przedstawiania, już w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XIX wieku[95]. Stąd tak mało przedstawień bohaterów lansowanych przez literaturę pozytywistyczną, owych „lekarzy, techników, przyrodników, przemysłowców, kupców"[96] i ciągle powielanie postaci bliskich miejskiej i rustykalnej utopii.

W sensie chronologicznym, już w 1818 r. G. M. Witkowski wydał dzieło zatytułowane *Pustelnik z Krakowskiego Przedmieścia, czyli charaktery ludzi i obyczajów*, a pod koniec lat trzydziestych w „Tygodniku Petersburskim" ukazywały się tzw. „charaktery" będące „fikcyjnymi, syntetycznymi sylwetkami postaci typo-

[95] Na konwencjonalizację „typów" i „charakterów" w twórczości nawet tak wybitnego artysty, jakim był J. Chełmoński, żalił się w 1882 roku A. Sygietyński pisząc: „Od dawna, od bardzo dawna już p. Chełmoński nie pokazał nam ani nowego typu, ani nowego oświetlenia... Typowość przemieniła się w przesadę, charakterystyczność w śmieszność". Podaję za: M. Masłowski, *op.cit.*, s. 237.

[96] T. Jeske-Choiński, *op.cit.*, s. 4.

20. W. Grabowski,
W karczmie za stołem,
1878

21. *Typy wołyńskie – karczemne gody*,
1863

22. A. Grabowski,
Domokrążca

23. M. E. Andriolli,
Ekonom patrzący na dziedziniec,
1881

24. L. Kunicki,
Typy i postacie ludowe — stary sługa,
1865

25. F. Kostrzewski,
Pan Szyszkowski u siebie na wsi i na wyścigach,
ok. 1890

wych dla pewnych zawodów, postaw psychicznych i moralnych, nałogów i różnych śmieszności ludzkich"[97]. W latach czterdziestych opublikowano szereg nawiązujących jeszcze do satyry oświeceniowej „charakterów ludzi i obyczajów", wśród których najbardziej znana była *Parafiańszczyzna* A. Dunin-Borkowskiego, w której występowały takie „typy" z „teraźniejszego, wyższego społeczeństwa", jak m.in. La Grande Dame, Kołnierzykowy Łaskawca, Stary Brewiarz i inni[98]. W latach tych powstały również utwory J. I. Kraszewskiego takie jak *Latarnia czarnoksięska* i *Typy i charaktery* mające ambicje być wiernym obrazem społeczeństwa, na którym „będzie wszystkiego po trosze i szlachty i panów i świeckich i duchownych i literatów i gospodarzy i prawników i lekarzy". Prze-

[97] Por. na ten temat: J. Bachórz, *Poszukiwanie realizmu. Studium o polskich obrazkach prozą w okresie międzypowstaniowym 1831–63*, Gdańsk 1972 oraz W. Danek, *Józef Ignacy Kraszewski*, Warszawa 1973; cytat za: W. Danek, *op.cit.*, s. 98.

[98] Por. A. Dunin-Borkowski, *Parafiańszczyzna*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1972.

26. A. Kozakiewicz,
Dorobkiewicz,
1868

27. A. Grabowski,
Burmistrz małego miasteczka w Galicji

28. S. Korzeniewski,
Lirnik

29. A. Gramatyka,
Gęsiarka

30. W. Szymanowski,
Handlarka włoszczyzny,
1884

31. S. Masłowski,
Tragarz,
1884

32. W. Gerson,
Dziewczyna bez dachu,
1859

33. W. Gerson,
Typy i postacie ludowe
— piaskarze warszawscy,
1868

34. A. Murzynowski, *Sprzedawca statuetek*, 1849

prowadzone w *Latarni* typologie graczy, malarzy prowincjonalnych, chudych literatów, zajmujących się sztuką hrabiów znalazły odpowiedniki w późniejszych obrazach i rysunkach F. Pęczarskiego, F. Kostrzewskiego, A. Grabowskiego, L. Kunickiego, A. Kozakiewicza, H. Pillatiego i innych. „Typy wzięte z wizerunków fantazyjnych"[99], ukonkretnione w rycinach ilustrujących różnego rodzaju „szkice i obrazki" i czasopisma, w latach sześćdziesiątych zostały włączone do programu sztuki narodowej.

Przeglądając sporządzony przez J. Wiercińską *Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w latach*

[99] Tak bohaterów swojej powieści określał J. I. Kraszewski. Por. J. I. Kraszewski, *Powieść bez tytułu*, Kraków 1962, s. 7 (pierwodruk 1854).

35. J. Fałat, *Obrazki z życia podwórzowego Warszawy*, 1882

1860—1914 spotykamy wiele prac określanych jako „typy". Celem *Zachęty* było: „stworzenie szkoły narodowej krzewiącej sztukę swojską, opartą na historycznej tradycji i pielęgnującą pierwiastek narodowy, tak jak dotąd czyniła poezja"[100]. W tym kontekście wszystkie prezentowane tam „typy z Litwy", „żmujdzińskie", „ze wschodniej Galicji", „krakowskie", „spod Lwowa", „wiejskie", „dziewicy polskiej", „współczesne", „ze Starego Miasta" włączały się w ten program, a liczba tego rodzaju dzieł nadsyłanych i wystawianych świadczy o długim trwaniu „typu" jako swoistego gatunku sztuki przekraczającym bariery kolejnych dziesięcioleci. „Typy"

[100] Podaję za: J. Wiercińska, *Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. Zarys działalności*, Wrocław—Warszawa—Kraków 1968, s. 56.

36. H. Lipiński, *Tandeciarze*, 1877
37. F. Kostrzewski, *Skrzypek z przyszłością*, 1897

38. F. Pęczarski,
Szulerzy przy świecy,
1845

39. H. Rodakowski,
Roznosiciel telegramów,
1868

40. S. Witkiewicz,
Góral,
1887

41. *Typy Aleksandra Gierymskiego*,
1889

42. *Typy wołyńskie — obrzędy weselne*, 1863

43. F. Kostrzewski, *Obywatel nowej daty*, 1858

44. S. Witkiewicz, *Konie warszawskie*, 1884

można porządkować stosując klucze terytorialne, zawodowe, stanu społecznego, płci itd. Wyraźnie widoczne jest też preferowanie „typów" z tych obszarów geograficznych, które uznawano za kolebkę narodu i gdzie najpełniej wyrażał się jego „duch plemienny". Stąd częsty wybór Krakowa i okolic, Podhala oraz kresów dawnej Rzeczypospolitej. Łatwość tworzenia bliskich studium rodzajowo-portretowemu „typów" sprzyjała różnego rodzaju amatorom i dyletantom, którzy najczęściej przysyłali na wystawy właśnie takie prace. Również na pół amatorski charakter mają liczne „ty-

45. S. Masłowski,
Targ na ryby za Żelazną Bramą,
1884

py" zamieszczane w pismach ilustrowanych, z którymi współpracowali nie tylko twórcy znani, lecz i tacy, którzy traktowali swoje prace jako etnograficzną notatkę „z natury". Stąd obok interesujących prac H. Rodakowskiego, S. Witkiewicza, J. Kossaka, A. Gierymskiego, J. Fałata czy W. Podkowińskiego znajdujemy w najbardziej renomowanych czasopismach ilustrowanych „typy" wykonane według rysunków hr. Młodeckiego lub wręcz anonimowe ryciny opatrzone przez Redakcję komentarzem wskazującym na region lub zawód ukazywanej postaci. Niektórzy artyści, sądząc z zacho-

46. S. Witkiewicz, *Szczury*, 1884

wanego materiału, specjalizowali się w produkcji różnych „typów" i „charakterów", a rekordzistą był tu niewątpliwie F. Kostrzewski publikujący dziesiątki, uwikłanych w humorystyczne sytuacje, wiejskich i miejskich „typowych" figur. W uwagach od Redakcji zamieszczonych w „Tygodniku Ilustrowanym" czytamy, że „szkice F. Kostrzewskiego z takim upodobaniem przez Publiczność miejscową i zamiejscową przyjmowane, zamieszczane będą nadal, ile możność pozwoli jak najczęściej"[101], a w innym tomie „Tygodnika" spotykamy opinię, że wartość tych prac polega na tym, że dzięki

[101] „Tygodnik Ilustrowany" 1864, nr 286, s. 97.

47. S. Masłowski,
Sprzedaż chleba za Żelazną Bramą,
1884

nim „typy z dniem każdym więcej zacierające się" takie jak drobni przekupnie, tracze, woziwody, flisy, oryle zostaną utrwalone i nie zginą „w ogólnym pędzie cywilizacji"[102]. Przeglądając prace F. Kostrzewskiego oraz innych lubujących się w ukazywaniu „typów" i „charakterów" artystów widzimy, jak stopniowo, wraz z przeniesieniem licznych „głów charakterystycznych", „typów na Wołyniu", „typów z Krakowa i okolic", „typów warszawskich", na grunt sztuki, którą umownie nazwijmy „rodzajową", odchodzono od absolutystycznych dążeń, by poprzez „typ" uchwycić istotę danej społeczności i zbliżano się do znamiennej dla literatury międzypowstaniowej tendencji do moralizowania i ośmieszania uznanych za negatywne zdarzeń i postaci. Pojawiają się tutaj te same figury fałszywych filantropów, chytrych Żydów, dewotek, spekulantów, pantoflarzy, utracjuszy, prowincjonalnych artystów, szlacheckich rezydentów, leniwych chłopów, tak jakby ówczesna sztuka nie mogła się wyzwolić spod presji bliskiej literaturze „obrazkowej", umoralniającej rejestracji. Dopiero uskrzydleni autorytetem H. Taine'a i później E. Zoli, twórcy lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych ponownie zaczęli dążyć do przekazania poprzez „typy" i „charaktery" czegoś więcej niż karykatura czy paszkwil. W okresie tym wyraźne jest odejście od traktowania „typów" i „charakterów" jako materiału przydatnego podczas prezentacji „tematów sympatycznych" z życia „pracowitego naszego ludu"[103], a „porządek życia" wypierając „porządek sztuki" prowadził do poszerzenia kręgów tematycznych i sposobów ich prezentacji. Surowy materiał rzeczywistości stawał się, przynajmniej w teorii, istotniejszy niż estetyzująca idealizacja, co w połączeniu z interpretowanymi w duchu romantycznym zasadami Taine'a, sprzyjało kreowaniu nowych panoram społecznych, w których miały się objawić wszystkie dążności i wszystkie „typy" i „charaktery" epoki. Wprawdzie literatura polska nie zdobyła się na cykl równy *Rougon-Macquartom* E. Zoli, a malarstwo i grafika nadal powielały wypracowane niegdyś „typy" ludowe i miejskie, jednak godna

[102] „Tygodnik Ilustrowany" 1864, nr 270, s. 437.
[103] Por. objaśnienia H. Struvego do obrazu L. Wiesiołowskiego *Rozdawanie chleba biednym*, [w:] *Album malarzy polskich*, Wiedeń 1880.

podkreślenia jest tu zmiana perspektywy artystycznej i odchodzenie od umoralniającej penetracji w stronę ujęć całościowych.

Przykładem tego typu dążeń mogą być zarówno galerie postaci utrwalonych w dziełach B. Prusa, E. Orzeszkowej, A. Gruszeckiego, A. Dygasińskiego, jak i podjęty przez S. Witkiewicza na łamach „Wędrowca" cykl *Miasto*, który wprawdzie nie dokończony, jednak wskazywał na analogie pomiędzy postawami artystycznymi pisarzy i twórców malarskich. W cyklu tym, jak pisze M. Kabata: „eksploatowano tematy peryferii wielkiego miasta i pogardzanych zawodów, charakterystycznych miejsc, specyficznych w klimacie wydarzeń właściwych temu miastu", a motyw warszawski, dzięki inicjatywie artystów związanych z tym czasopismem „po raz pierwszy nie występował wyłącznie jako dekoracja, miejsce akcji czy tło działań bohaterów lub jako widok czy panorama, lecz stał się pełnoprawnym podmiotem działań artystycznych"[104]. W zamieszczonych w „Wędrowcu" rycinach znajdujemy Tragarza zza Żelaznej Bramy, Śmieciarkę, Kiełbaśnika, Handlarzy rybami, Uczestników Wystawy Rolniczo-Przemysłowej, a więc wszystkie postacie znane chociażby z *Kronik* B. Prusa czy z jego opowiadań i powieści. Doszło tu zatem do zamknięcia kręgu prób, które rozpoczęte przez powstające kilkadziesiąt lat wcześniej „galerie" i „fizjologie" owocowały bliskim naturalizmowi dążeniem, by poprzez sztukę stworzyć pełny wizerunek społeczeństwa. „Typy" i „charaktery" w tej sztuce miały zaś, jak to określał S. Witkiewicz, zamienić się w „ludzi żywych wszelkiego rodzaju, od bogaczy, którym się z przejedzenia strawa wraca na brzegi ust, do nędzarzy, którzy wyszukują resztki nieogryzionych kości po śmietnikach"[105]. Nadal jednak pozostaje bez odpowiedzi pytanie, czy te należące do „porządku sztuki", a nie „życia" konstrukcje rolę taką mogły wypełnić.

[104] Na cykl ten złożyły się w roku 1884: *Konie warszawskie, Żelazna Brama* Witkiewicza, *Solec nad Wisłą Piotrowskiego, Tragarz zza Żelaznej Bramy* i *Targ na ryby za Żelazną Bramą* – Masłowskiego, *Z wystawy inwentarza* – Witkiewicza, *Targ na ryby za Żelazną Bramą* – druga wersja, rysunek Masłowskiego i szereg innych prac Podkowińskiego, A. Gierymskiego i Witkiewicza; pełny ich zestaw podaje M. Kabata, *op.cit.*, s. 135–136. Cytaty ze strony 136. Tam też bibliografia tematu „miasto naturalistów".

[105] S. Witkiewicz, *Aleksander Gierymski*, [w:] *Pisma zebrane*. Monografie artystyczne, *op.cit.*, s. 381.

FIZJOLOGIE

Kolejnym kluczem interpretacyjnym ułatwiającym rozpoznanie pogranicza sztuk wizualnych i literatury są modne w Polsce w latach czterdziestych i pięćdziesiątych, przeniesione na nasz grunt z Francji, tzw. „fizjologie". Nikt z badaczy zajmujących się sztukami plastycznymi nie próbował dotąd łączyć literackich „fizjologii" z twórczością ilustratorską tak znanych w epoce artystów, jak F. Kostrzewski, L. Kunicki czy M. E. Andriolli, a związek ten jest tak ewidentny, że brak wskazań na „fizjologiczne" źródło ich działalności wypływa niewątpliwie ze zbyt daleko posuniętej wiary w autonomiczność sztuki obrazu.

Autor obszernej rozprawy na temat literackich „fizjologii" — J. Bachórz — wykazuje, że zaczerpnięty z nauk przyrodniczych termin „fizjologia", obecny już w połowie lat dwudziestych jako określenie nowego gatunku literackiego, stopniowo tracił swe biologiczne konotacje, by stać się nazwą jednej z najbardziej ekspansywnych w pierwszej połowie XIX wieku form literackich, która dzięki autorytetowi takich pisarzy, jak H. Balzak, Ch. Dickens czy W. Thackeray stała się popularną „matrycą genologiczną", powielaną i naśladowaną nawet wówczas, gdy sam termin „fizjologia" przestał już funkcjonować. Wydawane w masowych nakładach, w formie małych, często ilustrowanych książeczek, „fizjologie" łączyły bowiem w sobie wartości literackie z tak charakterystycznym dla lat trzydziestych i czterdziestych dążeniem do bliskiego socjologii rozpoznania struktury społeczeństwa oraz określenia istniejących w nim „typów" i „charakterów". „Fizjologie" zacierając niejednokrotnie granice pomiędzy literaturą „czystą" a paraliteracką wypowiedzią, służyły społeczeństwu w samopoznaniu, jed-

nocześnie przenosząc ponad granicami stuleci osiemnastowieczne w swej istocie pragnienie, by w sposób syntetyczny i umoralniający ukazać reprezentatywne dla epoki postacie i sytuacje. Według J. Bachórza: „fizjologia ... rejestruje uogólnione fakty ... buduje typ i poddaje ramowej selekcji informacje zaczerpnięte z empirycznej, widzialnej rzeczywistości, ujmuje prawidłowości"[1], podczas gdy M. Żmigrodzka jako główne cechy literackich „fizjologii" podaje ich związki z „beletryzowaną socjologią", dążenie do ukazania stratyfikacji społeczeństwa i rozpoznania ekologii różnych środowisk z przewagą środowisk miejskich oraz satyryczno-moralizatorski punkt widzenia narratora wynikający z paranaukowej wszechwiedzy autora[2]. Postawa obiektywnego badacza nie pozwalała na tworzenie indywidualnych wizerunków osób lub rzeczy, lecz sprzyjała obiektywizacji sądów mających być formą uogólnienia, a nie prostą rejestracją faktów. To dążenie do obiektywizacji, które omówię szerzej podczas analizy literackich „szkiców i obrazków", sprzyjało rozpisywaniu „fizjologii" niejako na głosy, przez co utrzymana w „fizjologicznym" duchu, powstająca we Francji w latach czterdziestych seria szkiców *Les Français Peints par eux Mêmes* była dziełem zbiorowym 137 autorów (w tym Balzaka), którzy starali się zawrzeć w niej wizerunek wszystkich środowisk i grup społecznych okresu monarchii lipcowej. Jak o tym pisze, cytując T. K. Jakimowicza, J. Rosnowska: „Seria *Les Français* rysowała ... prowincję z jej przyrodą, ekonomiką, zajęciami i obyczajami ... obok mieszczan pokazywanych w Zgromadzeniu Narodowym... pojawiali się paryscy dorożkarze, pocztylioni, szklarze, posłańcy, roznosiciele groszowych towarów, znajdowała wyraz nędza biedoty chłopskiej ... praca górników, tkaczy, dokerów ... kobiet i dzieci w fabrykach"[3]. Łączone z „fizjologiami" nazwiska tak wybitnych twórców, jak. H. Balzak, H. Daumier czy S. G. Gavarni, świadczą o randze tego gatunku, który popularyzowany przez liczne czasopisma ilustrowane i wydawnictwa książkowe był jednym z najbardziej dynamicznych wyrazów nowej — zrywającej z tradycyjnym

[1] J. Bachórz, *Poszukiwanie realizmu. Studium o polskich obrazkach prozą w okresie międzypowstaniowym 1831—63*, Gdańsk 1972, s. 211, tam też dokładne omówienie polskich i francuskich „fizjologii" oraz bibliografia tematu.

[2] M. Żmigrodzka, *Proza fabularna w kraju*, [w:] *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku. Literatura krajowa w okresie romantyzmu 1831—63*, Kraków 1975, t. I, s. 167 i n.

[3] Podaję za: J. Rosnowska, *Związki twórczości Dzierzkowskiego z literaturą i sztuką Zachodu*, „Pamiętnik Literacki" 1967, z. 1, s. 74.

podziałem na epikę, lirykę i dramat — świadomości literackiej, a wyrosła z „fizjologicznych" tradycji *Komedia ludzka* H. Balzaka znajdowała potwierdzenie w cyklach graficznych i rysunkowych najwybitniejszych grafików i rysowników epoki.

W Polsce termin „fizjologia" pojawia się już w latach trzydziestych w petersburskim *Bałamucie*, by szczególną popularnością cieszyć się w latach czterdziestych i pięćdziesiątych, z tym że najczęściej samo określenie nie występuje w tytule wydawanych „fizjologicznych" prac, lecz przybiera postać różnego rodzaju „galerii obrazów", „szkiców z życia towarzyskiego", „portretów" czy „antropologii". Rysy „fizjologii" odnajdujemy też w tak popularnych w epoce dziełach literackich, jak *Latarnia czarnoksięska* J. I. Kraszewskiego, *Parafiańszczyzna* L. Dunin-Borkowskiego, *Mieszaniny obyczajowe* J. Bejły (H. Rzewuskiego) czy *Portrety Nie-Van-Dyka* J. Szujskiego. Wprawdzie nie powstały w Polsce dzieła analogiczne w sensie zakresu i konsekwencji działania do *Les Français* czy *Komedii ludzkiej*, jednak prześledzenie wielu spośród przejawów rodzimego życia artystycznego omawianego okresu pozwala na rekonstrukcję głównych cech powstających i u nas „fizjologii".

Przykładowo, lata czterdzieste, oprócz wymienionych już dzieł J. I. Kraszewskiego czy J. Bejły, przyniosły *Obrazy i obrazki Warszawy* P. Kraków, *Wizerunki społeczeństwa warszawskiego* J. S. Bogucckiego oraz liczne, bliskie „fizjologiom" utwory L. Siemieńskiego i J. Dzierzkowskiego, w których zamieszczano „fizjologiczne" opisy, tak często w późniejszym okresie powielanych „typów" ekonoma, rezydenta, wieśniaka czy starego wiarusa. Dążenia do obiektywnego poznania łączono wówczas z moralizatorsko ukierunkowanym ukazywaniem ludzkich słabostek i śmieszności. Jak o tym pisał J. I. Kraszewski w epilogu pierwszej serii *Latarni czarnoksięskiej*: „Nie są to studia z natury indywidualnej, ale obrazy wzięte z natury ogólnej. Jeśli przypadkiem obraz się trafi do kogoś podobny — wszak i na arkuszu papieru, który zarysuje malarz postaciami, które mu

fantazja na pióro przyniesie, znajdą się do kogoś podobne" oraz w innym miejscu tego epilogu określając cele przyświecające mu podczas pisania książki: „chciałem przed oczy wam postawić wasz świat, wasze wady, obyczaje, śmieszności. Jest to tylko lekki zarys myśli dzieła, które by daleko obszerniejszym być mogło i musiało chcąc wszystko, a wszystko objąć i dotknąć wszystkiego"[4].

Dążenie do objęcia „wszystkiego", tak charakterystyczne dla praktyki pisarskiej J. I. Kraszewskiego, nie mogło oczywiście być zrealizowane przez jednego autora, lecz rozpisane na wiele utworów i wielu twórców sprzyjało powstawaniu rodzimej „komedii ludzkiej". Popularność takich pisarzy jak E. Sue, L. S. Mercier i P. de Kock prowadziła do pisania wzorowanych na „obrazach" czy „tajemnicach" Paryża dzieł łączących socjologiczną analizę społeczeństwa z uatrakcyjnieniem prezentowanego materiału przez wprowadzenie elementów sensacyjnych i przygodowych. W trakcie „fizjologicznej" analizy penetrowano nowe grupy społeczne, wprowadzano postacie z marginesu, oszustów, szulerów, złodziei, kawiarnianych muzyków, co w połączeniu z ogólnie moralizatorskim tonem większości tego typu utworów sprzyjało zadumie nad upadkiem współczesnej cywilizacji. W Polsce, dodatkowo, śmieszność i małość życia współczesnego przeciwstawiano wielkości i heroizmowi czasów minionych, których ostatnich reprezentantów można było jeszcze spotkać i utrwalić w zatrzymujących przepływ czasu dziełach sztuki. Przeszłość kojarzyła się autorom licznych „galerii", „szkiców" i „antropologii" z życiem sielskim i rycerskim, stąd wyszydzanie tych postaci, które nie bacząc na klejnot rodowy i związane z nim patriotyczne tradycje zrywały z etosem szlachcica-sarmaty. Szczególnej krytyce poddawano też ziemiańską „złotą młodzież" i jej hulaszczy tryb życia oraz wszelkiego rodzaju dorobkiewiczów i nowobogackich. Pozytywnie za to odnoszono się do mieszczan z dziada pradziada i do rzuconych na miejski bruk żołnierzy, wśród których autorzy polskich „fizjologii" odnajdywali co najwyżej galerie dziwaków i oryginałów. Opozycja

[4] J. I. Kraszewski, *Latarnia czarnoksięska. Obrazy naszych czasów*. Kraków 1964, seria 1. (ukazała się już w 1843 r.), cytaty ze s. 438 i 437.

wieś — miasto[5], będąca jedną z naczelnych opozycji funkcjonujących w całej literaturze i sztuce polskiej w XIX wieku, w utworach bliskich zachodnioeuropejskim „fizjologiom" znajdowała swój szczególnie dobitny i wyraźny wyraz. Znamienna jest tu ambiwalencja w traktowaniu miasta (wieś jest z zasady sferą wartościowaną dodatnio), polegająca na jednoczesnej odrazie i fascynacji, podziwie i wskazywaniu na demoralizujące procesy nieuchronnie z miastem związane. Agraryzm i sielskość, tak bliskie J. I. Kraszewskiemu, T. Lenartowiczowi, A. Pługowi i później M. Konopnickiej, dopiero w latach siedemdziesiątych zostały zastąpione przez wyraźne zauroczenie miastem widoczne w utworach takich twórców, jak B. Prus, W. Gomulicki, A. Dygasiński czy A. Oppman.

We wspomnianych *Obrazach i obrazkach Warszawy* P. Kraków, których autorka wyznaje, że urodziła się w Warszawie i dlatego: „jak dziecko o rodzinnej chacie, jak starzec o dawnych czasach, ja lubię słuchać, mówić o Warszawie", omówiono: pielgrzymkę po kościołach stolicy, działalność Warszawskiego Towarzystwa Dobroczynności i „zakładów pod jego opieką będących", sceny z życia warszawian, fizjonomie ulic Warszawy, Stare Miasto, salony mieszczan i przybytki, gdzie można obcować ze sztukami pięknymi. Zaprezentowano też galerię „typów" warszawskich, takich jak druciarze, piaskarze, artyści uliczni, dawni ziemianie („typy sarmackie") oraz wskazano na miejsca stanowiące o lokalnym kolorycie opisywanego miasta[6]. Rodowita warszawianka nie potrafiła, czy też nie chciała ukazać, jak to przyznaje — „ciemnych stron życia", podczas gdy dla J. I. Kraszewskiego Warszawa jawiła się jako „nowy Babilon", ośrodek handlu i rozpusty, w którym prawdziwa sztuka nie może się objawić. Miasto kojarzone jednoznacznie z kamiennym światem, rodzajem piekła na ziemi, miejscem, w którym szerzą się ateizm i zbrodnia. Jednocześnie miasto było obiektem godnym studiów „fizjologicznych", których główny cel stanowiło rozpoznanie i klasyfikacja, uosobionych w reprezentatywnych „typach" i „charakterach" ludzkich, naczelnych dążności

[5] Por. na ten temat J. Bachórz, *op.cit.*, J. Detko, *Warszawa naturalistów*, Warszawa 1980, okres późniejszy omawia I. Maciejewska w artykule: *Wielkie miasto w prozie okresu Młodej Polski a problemy naturalizmu*, [w:] *Problemy literatury polskiej okresu pozytywizmu*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1984, seria III, s. 197 i n.

[6] *Obrazy i obrazki Warszawy skreślone przez Paulinę Kraków*, Warszawa 1848, cytat ze strony III. W książce tej znajdujemy interesujący fragment zatytułowany *Sztuki piękne w Warszawie*. Autorka omawia tam odbywające się w stolicy prezentacje obrazów znanych malarzy. Odpowiedni akapit brzmi: „Wiele osób ciśnie się do wielkich myślą i wykonaniem obrazów naszego Suchodolskiego, ile ich pragnie podziwiać historyczne, mistrzowskim pędzlem Kaniewskiego wykonane portrety, tkliwe i czyste Chojnackiego utwory, z jakiem przejęciem stają przed obrazami Lessera, z jaką wdzięcznością i czcią poglądają na człowieka, który nasze życie, nasze dzieje, za pośrednictwem najszlachetniejszej ze sztuk pięknych przedstawia artystycznemu i czującemu światu", *op.cit.*, s. 365.

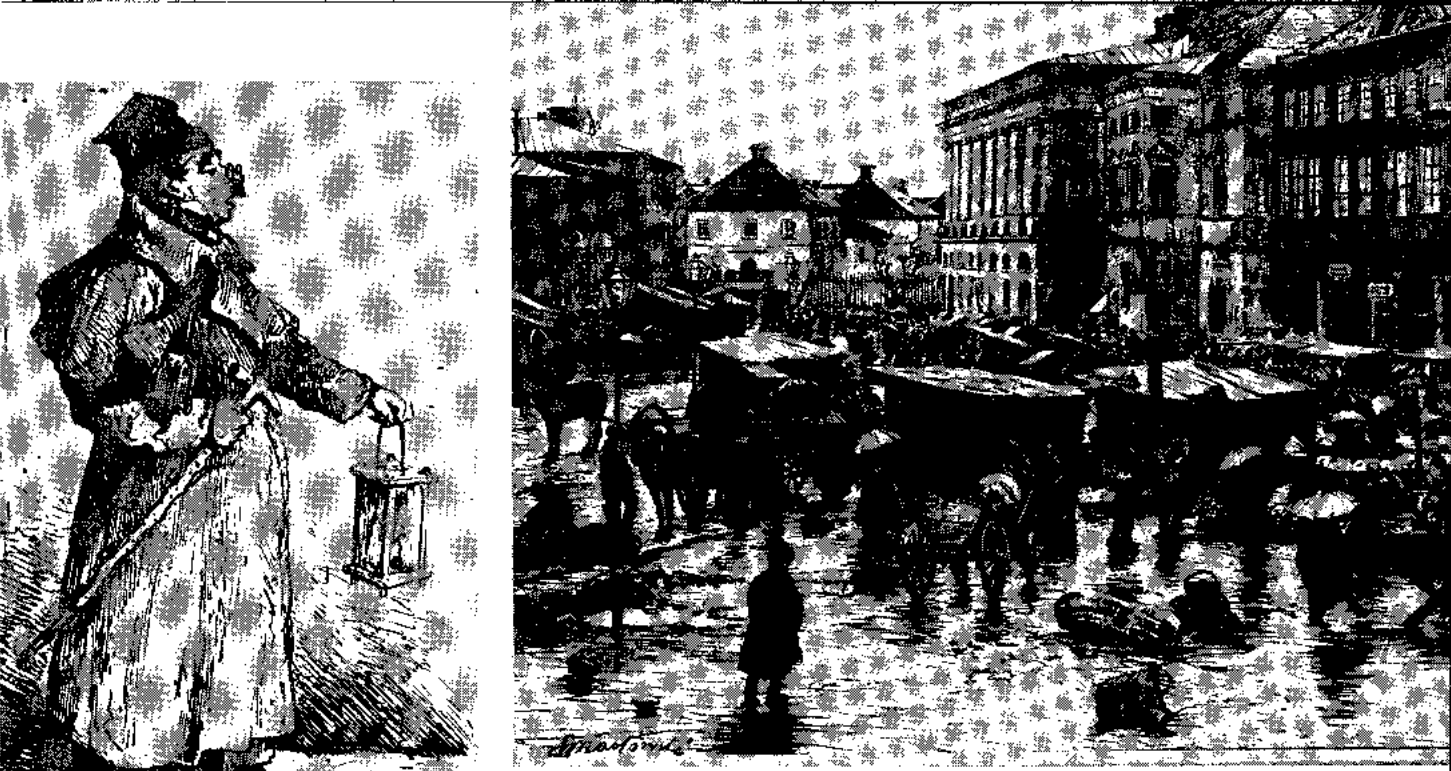
epoki. W mieście bowiem człowiek objawiał się w swej potędze i grozie, tutaj łatwiej zapominał o Bogu i wpajanych mu przez rodziców cnotach moralnych, tutaj też dochodziło do szczególnych fascynacji dziewiętnastowieczną cywilizacją i związanymi z nią szybkością przemian i postępem. Jak pisał sam, zdeklarowany przeciwnik miasta i wszystkiego co się z nim łączy, J. I. Kraszewski: „Przyznać potrzeba, że jest coś uroczego w widoku miejskiego ruchu, zwłaszcza w tej fantastycznej godzinie wieczora, gdy się wszystkie światła zapalą, wszystka ludność wysypie. Ta mozaika cieni i świateł, to przesuwanie się ludzi, mieszanina dźwięków, śpiewów, krzyków, śmiechów, ten szum i wrzawa, a nade wszystko, ta rozmaitość nieustannie zmieniającej się fizjonomii stanowiące obraz nie do pochwycenia nawet dagerotypem"[7].

Miasto, jako obszar sprzyjający wszelkim „fizjologiom", „zarysom" i „galeriom", miało zatem swoje strefy cienia i światła, a przenikająca sztukę polską tendencja narodowo-patriotyczna wręcz nakazywała odnalezienie, również na terenie skażonego materializmem i ateizmem organizmu miejskiego, sfery wolnej od upadku moralnego i utożsamianego z renegactwem, próżniaczego trybu życia. Taką świętą sferą polskiej literatury i sztuk plastycznych było warszawskie Stare Miasto, które obok Ogrodu Saskiego, Powiśla, Targu za Żelazną Bramą oraz Bielan stanowiło obiekt nieustannych, „fizjologicznych" opisów.

Już u P. Kraków Stare Miasto zasiedlone było przez „pokolenia ludzi zdrowych, spokojnych, pracowitych i szczęśliwych"[8], podczas gdy dla A. Oppmana było ono świętym relikwiarzem, sercem Warszawy „gwarem życia tętniącym, zgiełkliwym i ludnym /Czasem rubasznym, ale dobrym, kochającym, /A tak ciepłym, jak to nasze polskie słońce"[9]. Stare Miasto — miejsce zamieszkania rozlicznych dziwaków i oryginałów, obywateli „starej daty" i zapoznanych artystów, stało się po roku 1861 żywym dokumentem zbrodni popełnionych przez wojska carskie, miejscem pamięci narodowej uświęconym krwią męczenników poległych w czasie wydarzeń poprze-

48. F. Kostrzewski, *Obywatel starej daty*, 1858

[7] J. I. Kraszewski, *Latarnia czarnoksięska*, seria 2, s. 103.
[8] P. Kraków, *op.cit.*, s. 172.
[9] A. Oppman, zbiór *Ze Starego Miasta*, podaję za: *Zbiór poetów polskich XIX wieku*, ułożył i opracował P. Hertz, Warszawa 1965, księga IV, s. 589.



49. S. Masłowski, *Żelazna Brama*, 1884

dzających wybuch powstania styczniowego, „sercem Warszawy ... zbryzganym i przesiąkłym deszczem rosy krwawej"[10].

Odmienny charakter miały Ogród Saski i Targ za Żelazną Bramą, następne strefy zainteresowań autorów polskich „fizjologii". W Ogrodzie Saskim dostrzegano zmieniające się wraz ze zmianami pór dnia i roku kolejne spacerujące po nim „typy" i „charaktery" zarówno mieszkańców stolicy, jak i przybyszów z prowincji, dzięki czemu opisy najbardziej eleganckiego w XIX wieku deptaka War-

[10] A. Oppman, *op.cit.*, s. 590.

50. F. Kostrzewski,
Od piątej do siódmej z rana w Ogrodzie Saskim,
1858

51. F. Kostrzewski,
Złota sala

52. F. Kostrzewski, *Dowcipniś salonowy*

szawy były dogodnym pretekstem do snucia umoralniających rozważań, których celem była nie tylko „fizjologiczna" klasyfikacja ukazywanych postaci i ich zachowań, lecz także wskazanie na źródła demoralizacji i zepsucia współczesnego świata. Ogród Saski zatem to miejsce w XIX wieku, gdzie, jak to opisywał R. Korab-Laskowski „spacery cię bawią"[11], lecz również okazja do dydak-

[11] Podaję za: *Zbiór poetów polskich XIX wieku*, Warszawa 1961, księga II, s. 20, R. Korab-Laskowski, wiersz pt. *Warszawianin* z 1842 r.

tycznych pouczeń, których nie ustrzegli się twórcy działający przez całą omawianą epokę, nawet ci spod sztandaru skrajnego obiektywizmu i „przedmiotowości" działań artystycznych.

W wydanych nakładem J. Ungra w 1858 r. *Szkicach i obrazkach* ilustrowanych przez F. Kostrzewskiego, oprócz licznych, humorystycznych opowiadań, znajdujemy *Fizjologię Saskiego Ogrodu*, gdzie ilustrowano i opisywano zmiany fizjonomii tego miejsca w zależności od pory dnia. Uzyskany w ten sposób przekrój odwiedzających Ogród bywalców i osób przypadkowych stanowił jeden z elementów szeroko zakrojonej prezentacji ówczesnego społeczeństwa reprezentowanego przez obywateli „starej" i „nowej" daty, kawiarnianych dowcipnisiów, „jeniuszy do wszystkiego", starych wiarusów itd. Oprócz tego w *Szkicach* opisano i ukazano warszawskich przewoźników, handlarzy drewnem, przekupki, artystów-improduktywów, właścicieli domów, warszawskie przedmieścia i szynki z piwem[12]. W wydawnictwie tym tekst współgrał z ilustracją, niejednokrotnie całkowicie się jej podporządkowując. Podobny chwyt zastosował w późniejszych latach B. Prus w swych *Szkicach społecznych*. W szkicu zatytułowanym *Ogród Saski* opisywał zbierającą się codziennie w Ogrodzie publiczność, której skład zmieniał się wraz z porą dnia, dzięki czemu ta, jak to określał pisarz, „klatka bez dachu" stawała się dogodnym pretekstem do snucia rozważań nad charakterem i składem socjalnym współczesnego mu społeczeństwa[13]. Ogród Saski, występujący w wielu utworach literackich powstających w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, wcześniej stał się tematem „fizjologicznych" rysunków humorystycznych, w których specjalizował się F. Kostrzewski, lecz które znajdziemy również i u innych popularnych w epoce ilustratorów i malarzy, takich jak np. L. Kunicki lub H. Pillati.

Podobnie jak Ogród Saski, znaczącym miejscem dla rodzimych „fizjologów" był warszawski Targ za Żelazną Bramą, nieustający przedmiot fascynacji wielu, często bardzo odmiennych, pisarzy i malarzy.

[12] *Szkice i obrazki*, Warszawa 1858, seria 1. W *Szkicach* znajdujemy ocenę sytuacji sztuki „u nas": „zaledwie kilkudziesięciu się znajdzie, którzy je kupują (dzieła sztuki i „prace artystów naszych" — dopisek W. Okoń) z prawdziwego amatorstwa, reszta żywi się po tandetach i licytacjach kopiami za liche pieniądze nabywanymi", *op.cit.*, s. 15.

[13] B. Prus, *W Saskim Ogrodzie*, [w:] *To i owo, właściwie zaś ani to ani owo, czyli 48 powiastek dla pełnoletnich dzieci*, [w:] *Pisma*, *op.cit.*, t. I, w Ogrodzie Saskim rozgrywa się też akcja opowiadania Prusa pt. *Podwójny człowiek*, [w:] *Szkice i obrazki*, [w:] *Pisma*, t. VI oraz odpowiednie fragmenty akcji *Lalki*.

W 1853 r. opublikowano w Warszawie *Wizerunki społeczeństwa warszawskiego* noszące podtytuł: „Szkice obyczajowe". Autor tej książki — J. S. Bogucki, sądząc z przedmowy jaką opatrzył swoje dzieło, był dobrze zorientowany w wydawanych we Francji „fizjologiach", ponieważ po pochwale *Fizjologii Paryża* P. de Kocka oraz pozytywnej ocenie twórczości H. Balzaka pisał, że: „dość przecie odmienić tytuł miasta, a *Fizjologie Paryża* staną się wszędzie miejscowymi"[14]. Wprawdzie Bogucki zastrzegał, że „u nas ich obraz będzie mniejszy", lecz uważał, iż pomimo to polska „fizjologia" będzie bliska pierwowzorowi, gdyż „Paryż ma tylko większą skalę życia, ale treści życia nic nie odmieni"[15]. Celem utworu było, jak to określał autor, „wystawienie życia publicznego i pywatnego wybranej, jednej klasy społeczności — tej właśnie, którą uznaliśmy za najprzystępniejszą do obudzenia jakowegoś interesu lub zajęcia w czytających", a sam Bogucki, występując przeciwko „próżnej fikcji", skromnie dodawał, iż „nie przedstawia tu żadnego utworu jako sztuki w literaturze", lecz „z myślą i sercem obojętnym na wszystkie warunki i przepisy widza odmalowuje świat najbliższy nas samych, takim jakim jest", gdyż dla pisarza-społecznika wierność rzeczywistości jest jedynym przewodnikiem, a „ujęcie prawdy nagrodą"[16].

Autor *Wizerunków*, po omówieniu „maskarad cnót towarzyskich", „milionerów w perspektywie", „pantomimy kobiet", „historii zielonych stolików", „szaleństw karnawałowych w Resursie", „licytacji stanu małżeńskiego", „przygód panieńskich" i „prowincjonalisty na warszawskim bruku", przystąpił do opisu „Targu na placu u Żelaznej Bramy", której „jaki ciekawy na próżnoby tam upatrywał". Według Boguckiego było to miejsce przeznaczone „na targi wiktuałów i potrzeb kuchennych", na którym stały „liczne kramy i kramiki przekupek, tych warszawskich furyi mocnego stylu, w czepkach, które bardzoby łatwo służyć mogły w potrzebie na worki do kaszy"[17] i właśnie tam należało szukać żony, ponieważ na targ ten najczęściej przychodziły panny gospodarne i oszczędne.

[14] *Wizerunki społeczeństwa warszawskiego. Szkice obyczajowe skreślił J. S. Bogucki*, Warszawa 1853, t. I, cytaty ze stron 8 i 9.
[15] J. S. Bogucki, *op.cit.*, s. 8/9.
[16] J. S. Bogucki, *op.cit.*, s. 9. Jak pisał J. S. Bogucki, oprócz próby ujęcia „charakterów i osób" drugą „dążnością było nie dość malować, ale zarazem nadać cel — wyższą niejako wartość pracy, przez naukę. Chcieliśmy wprawdzie bawić przez śmieszność, ale i bawiąc nauczać, moralizować", *op.cit.*, s. 11.
[17] J. S. Bogucki, *op.cit.*, s. 206.

Dystans wobec opisywanego zjawiska, tak charakterystyczny dla artystów tropiących „wszystkie śmieszności ludzkie"[18], w latach późniejszych przeradzał się w próbę analizy zjawiska, jakim był Targ za Żelazną Bramą, w kategoriach socjologiczno-werystycznych. W „Kronice Tygodniowej" zamieszczonej w „Kurierze Warszawskim" z 1887 r. znajdujemy taki oto opis tego miejsca pióra B. Prusa: „Proszę sobie wyobrazić dziedziniec ciasny, gęsto zasypany kośćmi, słomą, zużytym papierem i dowodami końskiego pobytu. Dziedziniec ten jest przecięty rynsztokiem, którym spływa sos ze śledzi, zepsuta woda z ryb, zwierzęca posoka i sfałszowane mleko. Wzdłuż jednej ściany mieszczą się flaki, wzdłuż drugiej beczki z rybami ... to jest dopiero plac, gdzie na bruku siedzą w brudnych chustkach i watówkach przekupki. Ta dysponuje całą stertą zieleniny, tamta piastuje na łonie deseczkę serów, ta sprzedaje pomarańcze, a tamta cukierki i ciastka w koszach tak zdezelowanych, że nie dotknęłaby się ich żadna sztokholmska śmieciarka. Trzeba wreszcie dodać, że w tej orkiestrze złej woni i niechlujstwa, nie brak kwiatów ani obrazów świętych"[19].

Sądząc z tego opisu, „fizjologiczne" dążenie do umoralniających wyborów i reprezentatywnych klasyfikacji zostało u Prusa zastąpione przez obiektywną relację, a tendencja wychwytywania sytuacji i postaci ujawniających „wszystkie śmieszności ludzkie", przerodziła się w rzeczową, choć nie pozbawioną dydaktycznych akcentów, prezentację.

Przeglądając dokonany przez J. W. Gomulickiego wybór tekstów poświęconych Warszawie, napisanych przez jego ojca, odnajdujemy tam echa dawnych „fizjologii". Ponownie czytelnik skłaniany jest do przechadzek po Starym Mieście wyróżniającym się „niezmiennością typów ludzkich" oraz tym, że „nikt tam za postępami cywilizacji światowej nie śledzi ... nikt wreszcie nie zaprząta sobie głowy zrodzonym nad Sekwaną lub Tamizą pesymizmem czy dekadentyzmem"[20], nadal poddawane są analizie „typy" warszawskich przekupek, uliczników, żebraków, obywateli „starej daty",

[18] *Wizerunki społeczeństwa warszawskiego. Szkice obyczajowe skreślił* J. S. Bogucki, tomu II edycja 2, powiększona przez A. Niewiarowskiego, Warszawa 1855, s. 6. Jak pisał autor: „Wszystkie śmieszności ludzkie najbardziej uderzać mnie zwykły, szybko także zatrzymuję je w pamięci i być może, że dlatego potem, kreśląc jaki obrazek ze scen świata na papierze, z jakąś żartobliwą maluję go ironią", *op.cit.*, s. 6.

[19] Podaję za: J. Detko, *Warszawa naturalistów*, *op.cit.*, s. 27. W książce tej autor przytacza w związku z literackimi „fizjologiami" opinię W. Benjamina o związkach „fizjologii" z malarskimi panoramami. Według Benjamina „anegdotyczne przyodzienie odpowiada plastycznie zbudowanemu pierwszemu planowi panoram, tło informacyjne natomiast ich namalowanemu tłu. Literatura ta jest panoramiczna również w sensie społecznym", *op.cit.*, s. 168. Por. też W. Benjamin, *Twórca jako wytwórca*, Poznań 1975.

[20] W. Gomulicki, *Warszawa wczorajsza*, Warszawa 1961, s. 40.

nowobogackich parweniuszy i „umierających" artystów. Przedmiotem opisu są zaułki Powiśla, dawne kawiarnie i ulice, a A. Gierymski służy za wzór malarza, w którego dziełach objawiła się „świetna w formie artystycznej, właściwa, odrębna fizjonomia Warszawy — jej, rzec można, dusza", ponieważ „on pierwszy i — jak dotąd — ostatni, zrozumiał i plastycznie wyrazić potrafił poezję murów warszawskich"[21]. Jednocześnie spotykamy się tam z parodią Spencerowskiego organicznikostwa, kiedy to w napisanym w 1873 r. artykule czytamy taką oto „anatomię" Warszawy: „Serce — Ogród Saski, Płuca — skwery, Żołądek — ulica Wierzbowa, Śledziona — Muranów, Mlecz pacierzowy — Krakowskie Przedmieście z Nowym Światem, Ręce — ul. Marszałkowska i Leszno, Nogi — Aleje"[22] itd.

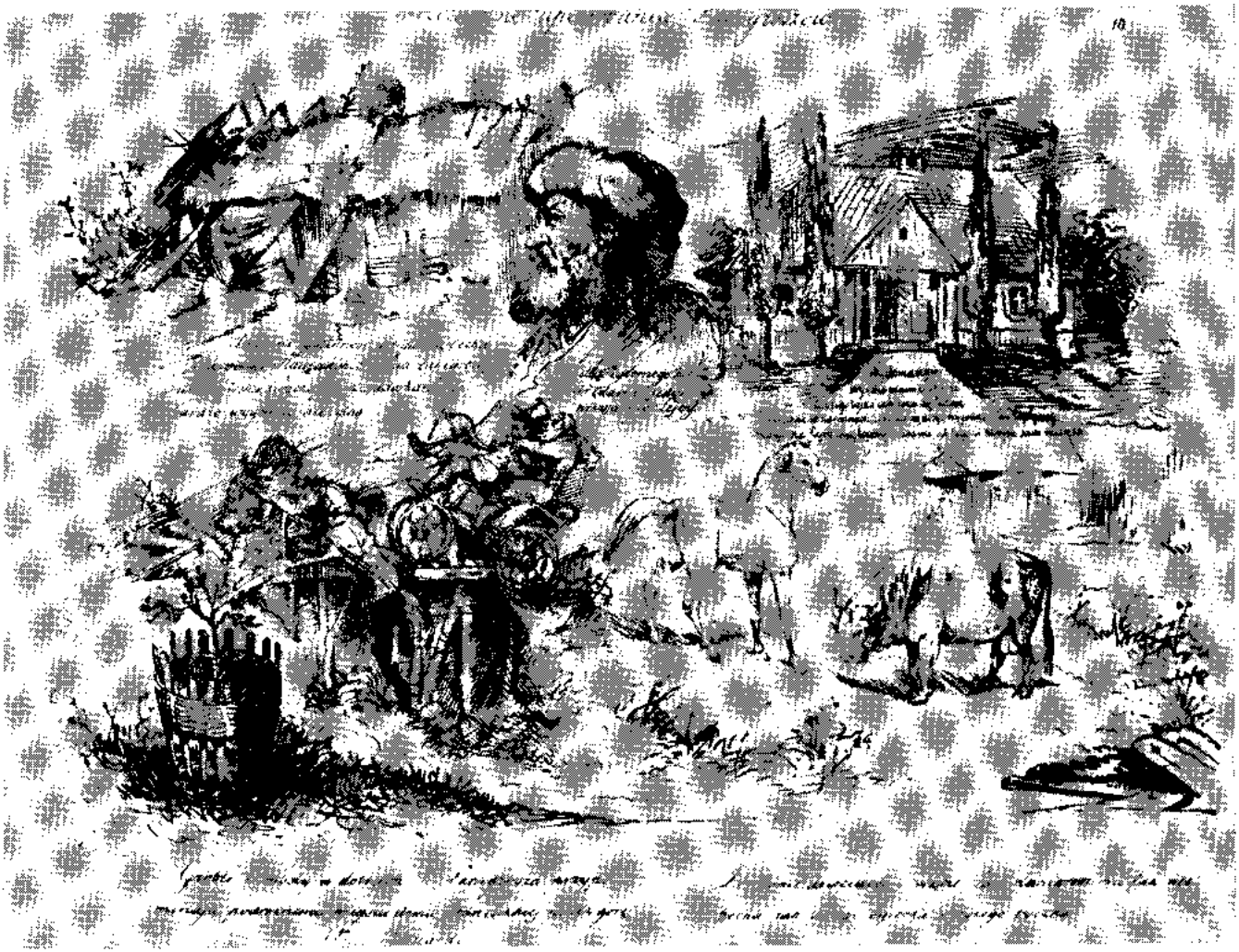
W. Gomulicki przekształcił „piękny gród Syreny" na „długą galerię obrazków", którą chciał kolejno czytelnikom pokazywać, a traktowane serio w latach czterdziestych i pięćdziesiątych „fizjologiczne" analizy „anatomii" społeczeństwa posłużyły autorowi *Niebieskiego mundurka* jako pretekst do żartobliwego felietonu. To parodiowanie bliskich naukom przyrodniczym, „fizjologicznych" zapędów niektórych pisarzy możliwe było już po „przełomie scjentystycznym", podczas gdy wcześniej nikt by się nie odważył podważać znaczenia organicznego modelu społeczeństwa, tym bardziej, że w modelu tym upatrywano remedium zarówno na bolączki socjalne, jak i bodźca dla twórczości artystycznej.

Pisałem uprzednio o pozytywnym wartościowaniu w sztuce polskiej wsi oraz o licznych pochwałach związanych z nią cech jej mieszkańców. Wieś w zestawieniu z miastem była zawsze sferą sielską i łagodną, a zamieszkujący ją ludzie, uczestnicząc w nieustannym misterium przyrody, stawali się dzięki temu bliscy ideałom słowiańskim i sarmackim[23]. Nieco inaczej przedstawiał się obraz wsi niekontrastowanej z miastem, kiedy to w ludowo-narodową atmosferę spokojnego bytowania wkradało się zło moralne będące nieodłączną cechą ludzkiego charakteru. Widzenie „fizjo-

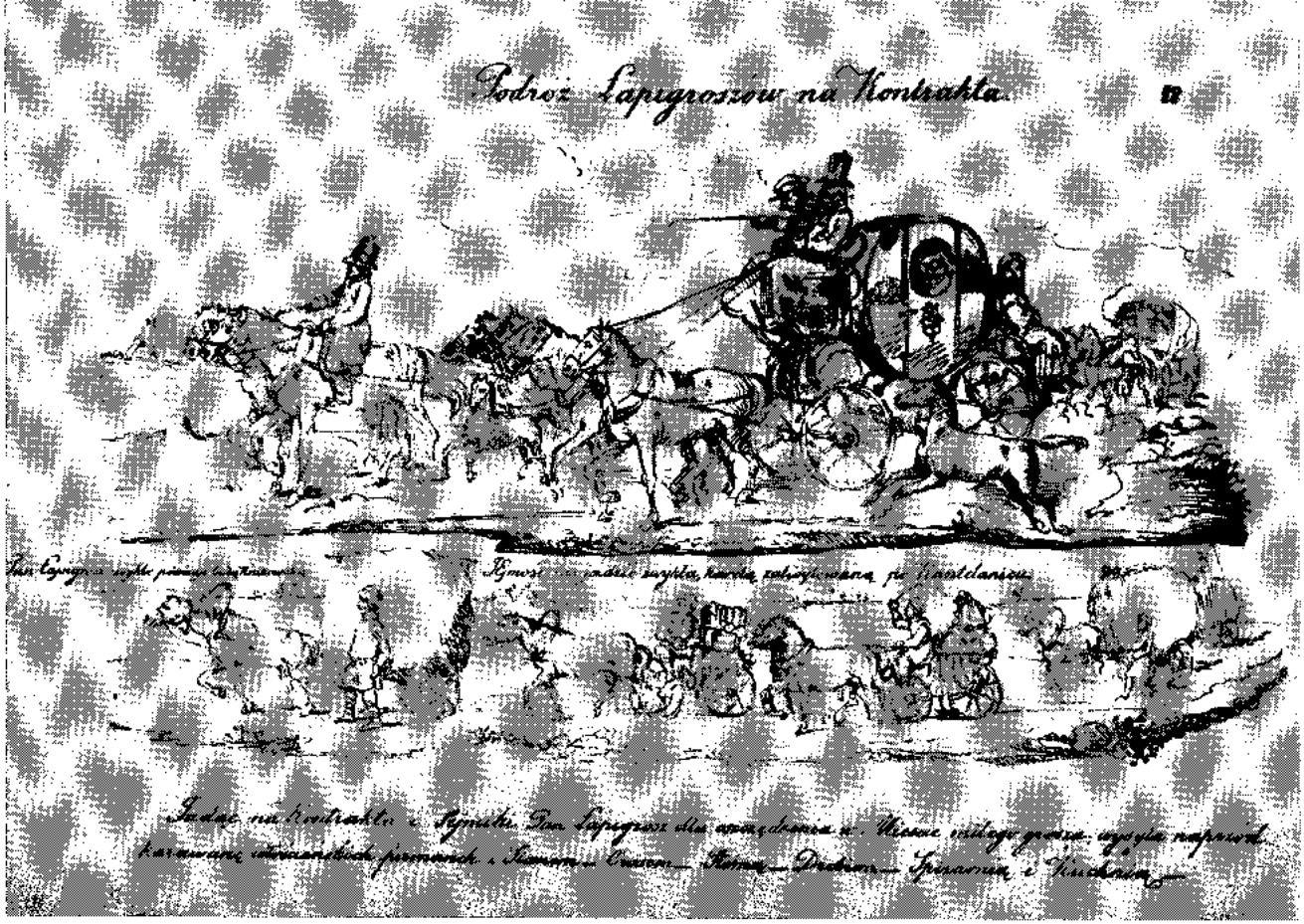
[21] W. Gomulicki, *op.cit.*, s. 385.
[22] W. Gomulicki, *op.cit.*, s. 448.
[23] Por. na ten temat uwagi w rozdziale pracy zatytułowanym *Od mitu do sielanki*.

53. L. Kunicki,
Śledziennik,
1871
54. L. Kunicki,
Głowy charakterystyczne
— *Utrzymujący,*
że kiedyś był przystojnym,
1871

55. C. K. Norwid,
Łapigrosze



56. C. K. Norwid,
Szczególne upodobania Łapigroszów



logiczne" kazało to zło piętnować, a „paranaukowy" aparat twórców tego typu dzieł skłaniał ich do przeprowadzenia szeregu klasyfikacji i podziałów służących nie tylko rozpoznaniu struktury ludności zamieszkującej te obszary, lecz również próbie wskazania na wzorce godne naśladowania oraz na tych, których należy potępić. Zarysowuje się tu możliwość licznych rozróżnień i podziałów, które funkcjonując w dziesiątkach utworów tak literackich, jak i plastycz-

57. C. K. Norwid,
Podróż Łapigroszów na kontrakta

nych tworzyły swoistą „siatkę personalną" osób zaludniających te dzieła. Popularne były postacie leniwych chłopów, starych sług i rezydentów dworskich, starych panien i matron pamiętających jeszcze wolną Polskę, wiarusów i szlachciców „starej daty", rządców i ekonomów doprowadzających majątki pańskie do upadku[24]. Pozytywnie na ogół oceniano szaraczkową szlachtę i byłych żołnierzy oraz typ pobożnej, skromnej i kochającej ojczyznę dziewicy polskiej, podczas gdy na negatywną ocenę zasługiwali wszelcy dorobkiewicze i kosmopolityczna arystokracja. Niezbyt przychylnie oceniano też Żydów traktowanych jako źródło wszelkiego zła na wsi oraz obce Polakom i nie asymilujące się z nimi, odmienne grupy etniczne (przede wszystkim Niemców). Z przychylnością za to spotykały się niektóre profesje kojarzone z wolnością i dawną rodzimą tradycją, takie jak np. flisacy lub wędrowni lirnicy oraz, niejako z zasady, mieszkańcy takich „świętych" regionów Rzeczpospolitej, jak Tatry, Litwa i Ukraina. Na prowincji tropiono wszelkie przejawy małomiasteczkowych pozorów, a na wsi piętnowano brak zainteresowania ziemią rodzinną, lenistwo i pijaństwo wśród chłopów i nieposłuszeństwo wobec panów oraz zrywanie z tradycjami „ojców".

Interesującym przykładem wczesnej, ukazującej polską prowincję, „fizjologii" jest opublikowany w 1858 r. w Paryżu *Łapigrosz* z tekstem A. Bartelsa oraz ilustracjami prawdopodobnie C. K. Norwida[25]. W słowie wstępnym pochodzącym od wydawcy J. K. Wilczyńskiego czytamy, że: „W krajach zachodnich Europy od dawna artyści ze zwykłym sobie talentem i dowcipem skreślili wszystkie stany i powołania. U nas podobne dzieła dotąd nie były znane. Pan Bartels pierwszy ośmielił się przedstawić Łapigrosza, tak jak go miał zręczność zrozumieć. Te więc kilkanaście rycin nie są(!) paszkwilem, ani satyrą, dają tylko poznać ułomności ludzkie, jakie rozrzucone w rozmaitych osobach każdy napotkać może"[26].

W wydanym w formie niemal „komiksowej" *Łapigroszu* piętnowano nowobogacki dwór właścicieli, ich głupotę i prymitywizm. W serii satyrycznych obrazków dopełnionych niezbyt rozbudowa-

[24] Charakterystycznym utworem są tu *Krajowe obrazki i zarysy* „skreślone" przez L. Kunickiego, w których znajdujemy typy „Starego sługi", „Rezydenta domowego", „Krewnych", „Starych panien". Według Kunickiego rezydent domowy jest to „postać szanowana wiekiem, z dawnym ułożeniem i zwyczajami", a przed śmiercią ten dawny wojak „fechtuje się jeszcze z synkiem swego dobroczyńcy pułkownika", cytuję za wydaniem z 1852 r., s. 102.

[25] A. Bartels, *Łapigrosz. Szkice obyczajowe skreślił i tekstem objaśnił*, Paryż 1858. W wydawnictwie tym zamieszczono 15 litografii autorstwa, jak podają autorzy Katalogu wystawy *Ilustracja/figuracja*, A. Bartelsa i C. K. Norwida. Por. *Ilustracja/figuracja*. Katalog wystawy, Kraków 1978, poz.kat. 252–266.

[26] A. Bartels, *Łapigrosz*, s.nlb.

58. M. E. Andriolli,
Z życia dworu wiejskiego
— święcone dla biednych

59. F. Kostrzewski,
Wieczorem po pracy
– z cyklu *Z życia dworu wiejskiego*,
1874

nym tekstem ukazano dygnitarzy dworu Łapigroszów, „filantropię" właścicieli pozwalającą chłopom trudnić się żebractwem, pańskie zabawy ograniczające się do picia wódki na polowaniu i wyjazdów na kontrakty. Wyszydzano też ciemnotę szlachty, której jedynymi lekturami były *Historia o Magielonie* i dodatek do „Kuriera Wileńskiego". W drugiej połowie lat pięćdziesiątych opublikowano też w Warszawie inną, tym razem anonimową, „fizjologię" pt. *Zwierciadło Asmodeusza czyli galeria ilustrowanych dziwactw i śmieszności ludzkich* oraz, częściowo, *Kram malowniczy warszawski* J. F. Piwarskiego, który, sądząc z zapowiedzi, miał się składać z sześciu działów obejmujących „charakterystykę ludową w ogólności", „miejscowe zwyczaje", „wypadki i zdarzenia nadzwyczajne", „obrazy wiejskie w ogólności", „portrety dawne" i „rozmaitości"[27].

Wyróżniający literackie „fizjologie" bezpośredni kontakt pomiędzy ryciną i tekstem owocował w okresie, kiedy tego typu publikacje przestały się ukazywać licznymi, zamieszczanymi w czasopismach ilustrowanych cyklami rysunkowymi, w których, przy dominującej roli obrazu, nadal istotny był sprowadzony najczęściej do krótkiego, humorystycznego podpisu, tekst literacki. Klasycznymi, bliskimi myśleniu „fizjologicznemu" cyklami są np. zamieszczane w „Tygodniku Ilustrowanym" i „Kłosach" *Historia jedynaczki w 32 obrazach* według pomysłu L. Kunickiego z ilustracjami F. Kostrzewskiego, rysunki i epizody *Z życia rzemieślnika naszego* i *Szkice z życia warszawskiego* F. Kostrzewskiego, wśród których znajdujemy również sytuację zanotowaną na Targu za Żelazną Bramą, czy projektowane przez M. E. Andriollego sceny *Z życia dworu wiejskiego*. Łamy czasopism ilustrowanych zaludniają też te same „typy" i „charaktery", które występują w rodzimych, bliskich „fizjologiom" „antropologiach" i „galeriach", tak jakby raz ustalony i skodyfikowany repertuar zdarzeń i postaci nigdy nie został w obrębie tradycjonalnej i ukierunkowanej patriotycznie sztuki polskiej poddany zbyt daleko idącej rewizji. Rezydenci, sta-

[27] Por. *Jan Feliks Piwarski 1794—1859. Rysunki i grafika*. Katalog wystawy, s. 64/5.

rzy słudzy, obywatele „starej daty", dorobkiewicze, szulerzy, lichwiarze, złota młodzież, przybysze z prowincji sąsiadowali tu niejednokrotnie z „typami" i „charakterami" z ludu, których utrwalaniem zajmowali się, oprócz artystów już dziś zapomnianych, tacy twórcy jak P. Michałowski, H. Rodakowski czy J. Chełmoński. „Fizjologiczna" perspektywa widzenia społeczeństwa pogłębiona o romantyczne zainteresowanie światem wierzeń i obrzędów ludowych kazała artystom tworzyć całe serie ilustracji ukazujących reprezentatywne dla różnych regionów kraju wydarzenia i postacie. Tradycyjnie też do końca omawianej epoki sięgano do wprowadzonych przez rodzime „fizjologie" tematów, takich jak *Targ za Żelazną Bramą* lub *Ogród Saski*. Usiłowano, w omawianym uprzednio przeze mnie cyklu *Miasto*, zawrzeć całościową wizję wielkiej metropolii, która przez cały wiek XIX jednocześnie odpychała i kusiła. Dlatego pisząc o pracach J. F. Piwarskiego, F. Kostrzewskiego, M. E. Andriollego, ale też A. Gierymskiego, S. Masłowskiego, S. Witkiewicza i W. Podkowińskiego, musimy pamiętać o ich często „fizjologicznym" rodowodzie, a tak istotny dla literackich „fizjologii" związek pomiędzy słowem i obrazem, ilustracją a objaśniającym ją tekstem, wydaje się tkwić u podstaw wielu dziewiętnastowiecznych realizacji artystycznych, które bez tego kontekstu zatracają swe właściwe znaczenie.

SZKICE I OBRAZKI

W głośnym artykule pt. *Sztuka polska* J. Klaczko, krytycznie oceniając współczesną sobie literaturę polską, pisał, że: „elementa malarskie i muzykalne, które w należnych sobie sferach nic samoistnego dotąd nie stworzyły u nas, wygórowały natomiast przemożnie w naszej pięknej literaturze i podkopują coraz bardziej wszystkie jej prawdziwe podstawy. W miejscu poważnych gatunków dramatu i epiki, mamy teraz już tylko te dowolne i luźne, żadną estetyczną ni etyczną kategorią nie objęte, o b r a z k i, s z k i c e (podkreślenie moje — W. O.), gawędy, w których sama malowniczość bez względu na moralne znaczenie i idealną wartość, jest tak jedynym motorem jak celem"[1]. Klaczko domagający się od sztuki polskiej wielkości na miarę czasów, w których przyszło jej działać, jak widzimy krytycznie oceniał stan literatury krajowej, w jakim znalazła się ona pod koniec lat pięćdziesiątych XIX wieku. W późniejszych latach również spotykamy liczne wypowiedzi krytyków i pisarzy[2], którym troska o poziom sztuki narodowej kazała występować przeciwko amorficznym i niemożliwym do skodyfikowania na gruncie tradycyjnych poetyk, nowym gatunkom literackim, w jakich upatrywano przyczyn skarlenia wielkiej niegdyś i zagrzewającej do czynu sztuki romantycznej. Nie podejmując się w tym miejscu wyjaśnienia genezy takiego stanu rzeczy, chciałbym jedynie wskazać na trwający przez dziesiątki lat zespół zjawisk literackich, jakim były masowo wydawane i bardzo popularne w epoce „szkice i obrazki", które dzięki licznym, gatunkowym i strukturalnym odniesieniom do sztuk plastycznych wymagają, choćby syntetycznego, omówienia w pracy poświęconej związkom sztuki słowa i obrazu.

[1] J. K l a c z k o, *Sztuka polska*, [w:] *Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*, t. II, s. 60.

[2] Na przykład jeszcze w 1900 r. P. Chmielowski w swej *Historii literatury polskiej* krytycznie ustosunkowywał się do tych gatunków literackich, które przyjmowały „zaniedbaną formę" gawędy. Por. K. S t ę p n i k, *Poetyka gawędy wierszowanej*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1983, s. 19.

Autor najobszerniejszej w polskim literaturoznawstwie analizy rodzimych „szkiców i obrazków" — J. Bachórz, badając ten bardzo charakterystyczny gatunek literacki, wskazuje na związki tego typu wypowiedzi z malarskim *tableau de genre*, na podstawową funkcję tego typu literatury, jaką była mimetyczność oraz na przewagę żywiołu dokumentalnego nad fabularno-moralizatorskim[3]. Podstawą literackich „szkiców i obrazków" miało być, w myśl określenia J. I. Kraszewskiego, „kopiowanie wierne i nie przesadzone"[4], a owocujący dziesiątkami utworów nurt był jednym ze składników głęboko przenikających tkankę ówczesnej sztuki przemian, których celem było odejście od wizerunku natury pojmowanej jako niezmienny, zgodny z abstrakcyjnym rozumem porządek świata, w stronę natury zmiennej i podlegającej weryfikacji w procesie poznania bliższego empirycznemu widzeniu niż esencjalnemu wnikaniu w istotę rzeczy. „Patroni" dziewiętnastowiecznych „szkiców i obrazków" to po stronie sztuki słowa W. Irving, Ch. Dickens, H. Balzak, po stronie zaś sztuki obrazu siedemnastowieczni malarze holenderscy i W. Hogarth. Pojawiający się w związku z tego typu literaturą termin „flamandyzm", jak też oddziaływanie sztuki W. Hogartha na literaturę polską omawianego okresu przedstawię oddzielnie. W tym miejscu chciałbym jedynie zasygnalizować, że łączący się z „flamandyzmem" kult detalu i faktu, dążenie do niemal „dagerotypowego" odwzorowania prezentowanej rzeczywistości, to kolejne cechy strukturalne zbliżające literaturę „obrazkową" do mimetycznego malarstwa, podobnie jak wykorzystywana w niej technika pozornie przypadkowego, niewykończonego zapisu upodobniająca ją do plastycznego szkicu. Sądząc z opracowania J. Bachórza, omówione przez niego „obrazki prozą" były w latach międzypowstaniowych jedną z najbardziej ekspansywnych grup gatunkowych, wyprzedzającą w Polsce chronologicznie powstawanie, najbliższych im w sensie strukturalnym, dziewiętnastowiecznych obrazów rodzajowych. Inni badacze zajmujący się problematyką literackich „szkiców i obrazków" podkreślają, że tego typu literatu-

[3] J. Bachórz, *Poszukiwanie realizmu. Studium o polskich obrazkach prozą w okresie międzypowstaniowym 1831—63*, Gdańsk 1972.
[4] Podaję za: J. Bachórz, *op.cit.*, s. 29.

ra stawiała sobie za zadanie głównie poznanie rzeczywistości, „utrwalała jej kształt, odkrywała cechy typowe i osobliwości grup społecznych, portretowała reprezentantów kondycji, bądź wykonywanych zawodów"[5], przez co najbliższą jej formą narracyjną był opis zgodny ze zmysłowym postrzeganiem, dążący do uszczegółowionego i obiektywnego ukazania prezentowanych zdarzeń i rzeczy. Związki z nowo wynalezioną techniką dagerotypu łączyły się tu z omówionymi przeze mnie wcześniej tendencjami do ukazywania zjawisk typowych i reprezentatywnych społecznie, a drobiazgowość opisu nie przeczyła dążeniom do bliskiego malarstwu epoki, artystycznego i tematycznego *juste milieu*, gdzie przeciętność zjawisk i swoisty minimalizm celów stapiały się z pracowicie wykonywanym systemem mimetycznych „przedstawień bliskich"[6]. Powszechna i tak charakterystyczna dla XIX wieku tendencja do tworzenia dzieła-zwierciadła, osiągająca w Polsce swe apogeum w powieściach lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, znajdowała w „szkicach i obrazkach" swoją pierwszą kodyfikację. Jak o tym pisał w jednej z programowych wypowiedzi J. Korzeniowski: „Życie dziś musi być zamknięte w obrazach branych wprost z życia, mieć inne rozmiary, więcej wmieszczające ramy i wyrażać się językiem tego życia, po prostu, jędrnie, jak mówi każdy człowiek, który się spieszy, którego czas rozliczony i zajęcie silne i stanowcze"[7].

J. Bachórz kończy swą analizę obrazków literackich na roku 1863 zaznaczając, że lata późniejsze przyniosły również wiele tego typu utworów, które wymagałyby osobnych, szczegółowych badań. Ze względu na temat oraz zakres mojej pracy postaram się wykazać, jak funkcjonowały „szkice i obrazki" w literaturze polskiej i po 1863 r., skupiając się nie na pełnym odtworzeniu zarysowanego przez nie „pola gatunkowego", lecz na wskazaniu tych cech zarówno immanentnie strukturalnych, jak i zewnętrznych, utrwalonych w języku krytyki, które łączą się bezpośrednio z przemianami zachodzącymi równolegle w sztukach plastycznych.

Wnioskując z dziesiątków utworów literackich noszących w ty-

[5] A. Witkowska, *Literatura romantyzmu*, s. 268.

[6] System „przedstawień bliskich" to swoisty „zdroworozsądkowy" mimetyzm opierający się na podobieństwie przedmiotu i jego wizerunku. Pisze o nim M. Czerwiński jednocześnie zauważając, iż „z doświadczeń wynika, że system przedstawień bliskich nie jest sam przez się zrozumiały tak, jak oczywiste jest podobieństwo dwu przedmiotów". Por.: M. Czerwiński, *Samotność sztuki*, Warszawa 1978, s. 58 i n.

[7] Podaję za: J. Bachórz, *Realizm bez „chmurnej jazdy". Studia o powieściach J. Korzeniowskiego*, Warszawa 1979, s. 19.

tule lub podtytule „przymalarskie" określenia: „szkice i obrazki", „akwarele", „pastele", żywotność tego typu prozy, dramatu i nawet poezji nie zakończyła się wraz z upadkiem powstania styczniowego, a daleko posunięta amorficzność i niezbyt precyzyjne wyznaczniki genologiczne pozwalały na włączanie do „obrazkowego" pola gatunkowego tekstów, które poza ogólną tendencją do „malowania wiernego i nie przesadzonego" oraz sygnałem płynącym z tytułu niewiele łączy. Chcąc wprowadzić pewien ład w ten chaotyczny obszar, na którym spotykają się produkty bliższe piśmiennictwu niż literaturze z wybitnymi dziełami nowelistyki polskiej, zacznę od próby rekonstrukcji „świadomości genologicznej" istniejącej w epoce, która być może przybliży nam rozterki i wahania wspólne ówczesnej literaturze i sztukom plastycznym.

W opublikowanej w 1845 r. powieści *Kuglarze* J. Dzierzkowskiego, w odautorskiej przedmowie spotykamy takie oto wyznanie: „Nie będę pisać rozprawy, wolę obrazki i... darujcie państwo, że nie będę jednym, nieprzerwanym pisał cięgiem. Jedno zacznę i drugie i tu trochę i tam trochę, z okolicy w okolicę, z epizodu w epizod motylim przelatywać będę skrzydłem ... zamiast sztuczek kuglarskich będę wam obrazek po obrazku przemieniał jeden w drugi, smutny w wesoły i na odwrót"[8]. W bliskich czasowo utworowi Dzierzkowskiego *Ośmiu obrazkach w jednej ramie* J. Śmigielska usprawiedliwiając epizodyczną strukturę swego tekstu pisała w związku z włączeniem weń opisu uzdrowiska w Druskiennikach: „Może znajdziecie ten obrazek niepotrzebny, przylepiony, lecz aby tyle obrazków w jednej ramie umieścić, trzeba je lepić przecież, bierzcie więc rzeczy literalnie i nie zżymajcie się, że wam trochę o Druskiennikach prawiono"[9].

Już te dwie wypowiedzi wskazują na szereg cech genologicznych, jakie poczynając od lat czterdziestych, przypisywano literackim „obrazkom". Były to: fragmentaryczność jako zasada kompozycji tekstu, bliska malarstwu terminologia zawarta w toku wyjaśniania zamierzonego celu i bezpośredni, „familijny" kontakt

[8] J. Dzierzkowski, *Kuglarze*, Warszawa 1961, s. 11/12 (pierwodruk *Kuglarzy* – 1845 rok).
[9] *Ośm obrazków w jednej ramie przez Józefę Śmigielską*, „Athenaeum" 1848, z. 1., s. 113/14.

z czytelnikiem burzący iluzję „świata przedstawionego", wprowadzający w „przedmiotowy" i obiektywny z założenia opis — element subiektywnego spojrzenia, ujawniającego pozycję narratora. Autor *Kuglarzy* domagał się w wydanych w 1843 r. *Hogartowskich obrazach* malowania obrazów „z życia wziętych" oraz „anatomicznego pióra", za pomocą którego dałoby się odtworzyć „rysy ogólne", a nie tylko fizjonomie szczegółowe i indywidualne[10], a ciągłe balansowanie pomiędzy „przedmiotowym" ukazywaniem, a podmiotowym prawem do ingerencji w „świat przedstawiony" literackich „szkiców i obrazków" towarzyszyło tym utworom przez kolejne dziesięciolecia. Sądząc z popularnej w epoce *Nauki poezji* H. Cegielskiego, termin „obrazek literacki" traktowany był przez autora tej poetyki jako określenie genologiczne, a nie stała cecha literatury[11], podczas gdy J. I. Kraszewski w swym podziale na romanse „wypadkowe" i „obrazowe" pisał, że te pierwsze „zasadzone są na intrydze", a obrazy w nich „są tylko ozdobą, ubraniem intrygi", kiedy w drugich „obrazy ... samą rzecz stanowią i pozszywane są tylko jednością osób, działania, interesu"[12].

Widzenie w sztuce obrazu życia sprzyjało deklaracjom podkreślającym prawdę ukazywanych zdarzeń oraz podlegającą weryfikacji odbiorcy możliwość sprawdzenia ukazywanych miejsc i postaci. Rys weryzmu bardzo wcześnie wkroczył w strukturę genologiczną „szkiców i obrazków" przez co niekiedy „ukrycie się" autora tych utworów poza ich „światem przedstawionym" było tak silne, że doprowadzało do wyłączenia, w imię idei „przedmiotowości", tego typu tekstów z kręgu literatury pięknej i włączenia ich w krąg dokumentu lub „paranaukowego" zapisu. Stąd mnożące się „obrazki z życia", „obrazki prawdziwe", „z prawdziwego zdarzenia" oraz deklaracje, takie jak ta złożona przez A. Kirkora, który pisał o swoich *Obrazkach litewskich*, że w jego dziele zawartych jest „kilka obrazków, których byłem świadkiem naocznym", dlatego „nie szukajcie w nich talentu pisarskiego, ani też scen efektownych, znaj-

[10] J. Dzierzkowski, *Hogartowskie obrazy*, [w:] *Powieści Józefa Dzierzkowskiego w pierwszym, zupełnym wydaniu*, Lwów 1875, t. IV, s. 303/4 (pierwodruk — rok 1843).

[11] *Nauka poezji zawierająca teorię poezji*... s. 72 i n. Według H. Cegielskiego „małym obrazem poetycznym" jest np. idylla, a literacki „obraz malowniczy" nie kreśli czynności ani zdarzeń tylko „stan rzeczy spokojny i sytuację naturalną". Przykładami „obrazów malowniczych" były dla Cegielskiego *Proporzec* J. Kochanowskiego, *Zofiówka* S. Trembeckiego, *Świątynia Sybilli* J. P. Woronicza i *Okolice Krakowa* F. Wężyka.

[12] J. I. Kraszewski, *O polskich romansopisarzach*, [w:] *Studia i szkice literackie* w zbiorze: *Wybór pism*, Warszawa 1895, oddz. X, s. 9. Por. też: C. Zgorzelski, *Sztuka narracyjna Kraszewskiego*, [w:] *Literatura, komparatystyka, folklor*. Księga poświęcona J. Krzyżanowskiemu, Warszawa 1968, s. 465.

dziecie w nich tylko nagą rzeczywistość, bezstronny opis wypadków, na które się patrzało"[13].

A. Kirkor spisywał swoje „obrazki" pragnąc utrwalić w pamięci narodu bohaterstwo Szymona Konarskiego oraz moment „zagaszenia" Uniwersytetu Wileńskiego. W *Galerii panien na wydaniu* A. Niewiarowskiego znajdujemy sformułowanie, że: „każda powieść, każdy szkic, każdy nawet obrazek zdjęty z natury lub społeczeństwa, musi mieć cel dwojaki. Raz jako Daguerotyp powinien odtwarzać wiernie ludzi takich (!) jacy są — innym razem, ubrany w szaty Ideału, ma rozkochać widza lub czytelnika w swoim angielskim obliczu i rozbudzić w nim chęć stania się podobnym"[14]. Okazuje się, że sygnalizowana przez H. Markiewicza jako antynomia pozytywistycznej powieści realistycznej opozycja pomiędzy obiektywną prezentacją a tendencyjnym aprioryzmem działań artystycznych występowała już wcześniej na gruncie zapowiadających i przygotowujących powieść lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, mniejszych form literackich[15].

Interesujące wypowiedzi na temat literackich „obrazków" znajdujemy w szeregu recenzji wykraczających w sensie chronologicznym poza rok 1863. Szczególnie znacząca wydaje się zamieszczona w „Tygodniku Ilustrowanym" charakterystyka tego gatunku, w której czytamy, że „obrazek nie wdaje się w głębokie studia psychiczne, a przecież maluje objawy życia w pewnym dążące kierunku. Jest szkicem powieściowym, kością nieobleczoną muskułami i ciałem. Obrazek jest czymś pośrednim między fragmentem i powieścią, do pierwszego podobny z formy, do drugiej z treści ... Forma tego rodzaju niezmiennie jest ponętna, bo życia i ruchu pełną ... Postacie muszą tu być wykończone w kilku zaledwie rysach, sytuacje wyraziste i ruchliwe ... w obrazku nie wolno autorowi zbaczać w krainę filozoficznych wniosków ... obrazek... rzadko kiedy potrąca kwestie ważne i zadania ogólnej doniosłości, ograniczając się do rozwiązywania zagadnień obyczajowych"[16].

[13] (Kirkor Adam), *Obrazki litewskie. Ze wspomnień tułacza Soharri*, Poznań 1874, s. 3.

[14] A. Niewiarowski, *Galeria panien na wydaniu*, [w:] *Wizerunki społeczeństwa warszawskiego*, t. II, s. 335.

[15] Por. H. Markiewicz, *Antynomie powieści realistycznej XIX wieku*, [w:] tegoż, *Przekroje i zbliżenia dawne i nowe*, Warszawa 1976 oraz na temat poetyki „małych form literackich" pracę J. Trzynadlowskiego pt. *Małe formy literackie*, Wrocław 1977.

[16] „Tygodnik Ilustrowany" 1871, nr 158, s. 22/3.

Przytoczyłem tę obszerną wypowiedź, ponieważ zawarte są w niej istotne dla naszych rozważań wskazania metodologiczne. Wyraźne jest zainteresowanie „obrazkiem" jako autonomicznym gatunkiem literackim sprawiające, że przestaje on znaczyć jedynie jako tekst odwzorujący możliwie wiernie za pomocą słów fragment rzeczywistości oraz widoczne są próby kodyfikacji amorficznej dotąd struktury na podstawie istniejącego już modelu powieści obyczajowej. Dawna, werystyczna koncepcja „obrazka" utrzymana jest w stwierdzeniu o „malowaniu" przezeń objawów życia, proponowany jest też bliski poetyce „szkicu" skrótowy i momentalny ogląd świata, a wskazanie na „obrazek" jako stadium pośrednie pomiędzy „fragmentem" a powieścią, umiejscawia ten gatunek na skali uściśleń genologicznych kontynuowanych w okresie późniejszym podczas prób określenia cech takich „małych form literackich"[17] jak nowela.

Inną interesującą wypowiedź na temat poetyki „obrazka" literackiego znajdujemy w jednym z numerów „Kłosów", gdzie autor podpisujący się pseudonimem Z. Zorjan pisząc o „obrazkach" K. Junoszy zatytułowanych Z *mazurskiej ziemi* zauważał, że pisarz „miał prawo nazwać swe dzieła obrazkami, bo też jest w nich prawdziwym malarzem. Czy to ludzie, czy sytuacje, czy wreszcie krajobrazy wychodzą z pod jego pióra ... wykończone starannie, lekko kolorowane, wycienione i oświetlone jakby wyszły z pod pędzla doskonałego malarza rodzajowego"[18]. W podobnym duchu utrzymano też recenzję tomu W. Gomulickiego, noszącego podtytuł „szkice z miasta", o którym czytamy, że: „wykwint dykcji, żywe odzwierciedlenie ruchu ... to zaleta tych obrazków, które co do swej wartości artystycznej przypominają lekkie szkice zdolnego malarza zdobiącego okładki keepsaków, albumów lub filiżanki i popielniczki[19]. Jak widzimy „korespondencyjny" styl lektury, konwencjonalne wskazania na związki pomiędzy literaturą a sztukami plastycznymi, stanowiły już wówczas „dobro powszechne" polskiej krytyki artystycznej, a malowniczość i żywioł obrazowy, tak wy-

[17] Według E. Orzeszkowej w 1907 roku nowela „powinna mieć za prawidło ograniczenie się do jak najmniejszej ilości czasu, przestrzeni i zjawisk oraz do przedstawienia obranego przedmiotu jak najmniejszą ilością jak najściślej skondensowanych rysów". Podaję za: J. Detko, *Orzeszkowa wobec tradycji narodowowyzwoleńczych. Zarys monograficzny*, Warszawa 1965, s. 250.

[18] „Kłosy", 1885, nr 1021, s. 60.

[19] Recenzja z tomu *Przy słońcu i przy gazie*, „Kłosy" 1888, nr 1190, s. 246, autor recenzji — K. Kaszewski.

szydzane niegdyś przez J. Klaczkę traktowano jako kryteria podkreślające wartość omawianych tekstów. Nie zatrzymując się w tym momencie dłużej nad rozpatrywaniem języka ówczesnej krytyki, ponieważ szerzej zajmę się tym problemem w następnych częściach pracy, chciałbym jedynie wskazać na wyraźny już w latach osiemdziesiątych proces włączania „szkiców i obrazków" w nurt ówczesnej nowelistyki, przeciwko której występował wprawdzie A. Świętochowski[20], lecz która była, pomimo tych protestów, jednym z najpopularniejszych gatunków literackich. W recenzji *Nowell* Z. Sarneckiego czytamy, że: „forma nowelistyczna stała się równoważnikiem niejako naszej chwili dziejowej, naszego życia codziennego, pełnego króciutkich wybuchów, szarych barw, umiarkowanych wzruszeń" i w dalszych partiach tej recenzji, że autor w swoim dziele pragnął „schować własne, swoje uczucie, a dać czytelnikom obrazek"[21]. Powracają tu zatem i dawne „przedmiotowe" pojmowanie literackiego „obrazka" i wskazanie na związki tego typu sztuki ze współczesnością, której tempo życia i wciąż zmieniająca się „ikonosfera" sprawiały, że popularnymi stawały się formy krótsze, „łapiące rzeczywistość na gorącym uczynku"[22].

Atakowani przez krytyków za ideowy i artystyczny minimalizm, przejawiający się w wyborze tak tradycyjnych i niewielkich form jak „szkice i obrazki" niektórzy pisarze bronili się przed tymi atakami przywołując autorytet sztuk plastycznych, gdzie artyści dawno już wywalczyli sobie pawo do autonomicznego szkicu jako swoistej formy wypowiedzi. M. Gawalewicz, uprzedzając ewentualne zarzuty, pisał w przedmowie do swych *Szkiców i obrazków*: „Czyż malarz kopiujący z natury kamelie lub storczyki zaprzecza istnieniu lilii i fiołków?... prawda, że nie. Dlaczego tym zarzutem obarczać autora, który równe prawa powinien mieć z malarzem, zwłaszcza gdy tylko małe szkice zbiera do większych obrazków"[23]. Interesujące jest również i to, że sądząc z utworów tego pisarza, aż do końca lat osiemdziesiątych żywa była tradycja omawianych przeze mnie wcześniej, często bliskich „szkicom i obrazkom" litera-

[20] Poseł Prawdy (A. Świętochowski), *Liberum veto*, „Prawda" 1888, nr 11.
[21] „Kłosy" 1889, nr 1228, s. 32.
[22] Określenia stosowane przez H. Sienkiewicza, por. T. Żabski, *Poglądy estetyczno-literackie Henryka Sienkiewicza*, s. 115.
[23] M. Gawalewicz, *Szkice i obrazki*, Kraków 1887, t. I, s. II.

ckich „fizjologii", bowiem w jednym ze zbiorów opowiadań Gawalewicza znajdujemy „małą galerię żon kreślonych z natury", w której autor starał się być „o ile możności wiernym w ich charakterystyce"[24]. Sygnalizowana przez badaczy sztuki XIX wieku „inercja terminologiczna" może zatem być poszerzona o „inercję genologiczną", a wypracowane w latach czterdziestych jako odrębny gatunek „szkice i obrazki" trwały w tytułach i podtytułach wielu zbiorów opowiadań aż do wybuchu I wojny światowej.

Wracając do próby skrótowego określenia cech „pola gatunkowego"[25] literackich „szkiców i obrazków" chciałbym pominąć galerie bohaterów występujących w tego typu literaturze, ponieważ postacie te nie odbiegają od repertuaru wypracowanego na gruncie „fizjologii". Nadal spotykamy się ze szlachcicami starej daty, rezydentami, wiarusami, sługami i oficjalistami, dziwakami i oryginałami, pannami na wydaniu, poczciwymi rzemieślnikami, warszawskimi przekupkami, sierotami, żebrakami, żydowskimi handlarzami itd., nadal postrachem mężczyzn są emancypantki, a wzorów moralnych poszukuje się w małych dworkach i w warsztacie u pana majstra. Dopiero w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych krąg ten został poszerzony wraz ze wzrostem tendencji naturalistycznych o robotników przemysłowych, górników, miejską inteligencję i licznych aferzystów finansowych i gospodarczych. Postacie ukazywane w „szkicach i obrazkach" miały być „wydobyte z natury" oraz poddane procesowi typizacji, tak by reprezentując nie były portretami indywidualnych, konkretnych osób. Stąd daleko idąca schematyzacja i posługiwanie się stereotypami fabularnymi, wśród których królują romansowe historie miłości, nieoczekiwanie uzyskiwane spadki oraz nagle tracone fortuny. Nadal też wierzono w tak charakterystyczny dla „szkiców i obrazków" obiektywizm spojrzenia, pamiętając słowa wypowiedziane przez J. I. Kraszewskiego jeszcze w latach czterdziestych, że pisarza „Bóg postawił odrębnie, w pośrodku, niżej od najwyższych, wyżej od najniższych — jednym zapewne z ostatnich, ale sędzią niena-

[24] *Żona. Galeria szkiców z natury przez Mariana Gawalewicza*, Warszawa 1889, s. 2.
[25] Na temat „pola gatunkowego" por. K. Stępnik, *op.cit.*, s. 16 i n.

miętnym, bezstronnym"[26], i jeśli w literackich utworach przypadkiem zamiast „typu" pojawił się indywidualny „charakter", to przecież i na arkuszu papieru zarysowanym przez malarza postaciami, niektóre z nich wydają się być do kogoś podobne. Nieustanna presja myślowych oraz ideowych konsekwencji zasady korespondencji sztuk doprowadzała, poza pragnieniem uchwycenia i wyrażenia „wszystkiego", do „dokładniejszych studiów społeczeństwa", dla których najlepszym wyrazem były oprócz „szkiców i obrazków" również „portrety", których autorzy, tak jak J. Szujski „postanowili iść drogą malarzy" malujących dla braku techniki portrety i szukających w twarzy człowieka „co się potem roztacza w tysiącu twarzach, co stanowić ma w końcu twarz prawdy i natury"[27]. Wyrażony w tego typu utworach obiektywizm wypływający z przekonania, że sztuka – zwierciadło, by być wiarygodną, nie może odbijać postaci i zdarzeń przypadkowych, trwał aż do czasu recepcji prozy G. Flauberta, jednak nie przeminął wraz z tą recepcją, ponieważ wiara w wyższość tego co obiektywne nad tym co subiektywne, tego co typowe nad tym co charakterystyczne, tego co „przedmiotowe" nad tym co podmiotowe przetrwała nawet lata modernistycznej batalii o nową sztukę i stanowiła wypracowany, między innymi na gruncie „szkiców i obrazków", trwały fundament teoretyczny omawianej epoki.

Literackie dążenie do obiektywnego mimetyzmu znajdujące swoje potwierdzenie w dziewiętnastowiecznych praktykach malarskich jest tylko jednym z możliwych układów odniesienia wspólnych dla sztuk posługujących się słowem i obrazem[28]. Dokładna analiza kilkudziesięciu tekstów literackich noszących w tytule lub podtytule „przymalarskie" określenia pozwala na wskazanie innych, równie interesujących analogii.

Ogarnięcie tak obszernego materiału, jakim są wydawane przez kilkadziesiąt lat literackie „szkice i obrazki", nie jest przy obecnym stanie badań możliwe. Jednak nawet wybrana przeze mnie próba wydaje się być na tyle reprezentatywna, że pozwala na

[26] J. I. Kraszewski, *Latarnia czarnoksięska. Obrazy naszych czasów*, Kraków, seria I, s. 437 (druk I serii – 1843 rok).

[27] J. Szujski, *Portrety przez Nie-Van-Dyka*, s. 10.

[28] Tutaj też jest miejsce dla rozważań nad wspólnymi „rozwiązaniami przestrzennymi" sztuk plastycznych i literatury. Ze względu na to, że jest to klasyczny problem badań dwudziestowiecznych, a nie dziewiętnastowiecznych, w moim modelu odtwarzającym ubiegłowieczne „style odbioru" i „horyzonty oczekiwań" pozwoliłem go sobie pominąć, co nie oznacza, że nie widzę tu całego szeregu interesujących zagadnień częściowo omówionych przez M. Poprzęcką w jej książce pt. *Czas wyobrażony. O sposobach opowiadania w polskim malarstwie XIX wieku*, Warszawa 1986. Por. też przytaczany wcześniej zbiór rozpraw pt. *Przestrzeń i literatura*.

szereg przydatnych podczas określania relacji pomiędzy sztukami plastycznymi a literaturą wniosków. Sądząc z kilkudziesięciu przebadanych tekstów, z których pierwsze opublikowano w latach czterdziestych, a ostatnie pod koniec lat dziewięćdziesiątych, „szkice i obrazki" możemy podzielić na trzy, nie w pełni rozdzielne grupy tematyczne. Pierwsza z nich to wszelkiego typu „szkice", „obrazki", „galerie" „prawdziwe", „tegoczesne", „z natury", „z naszych czasów", „z życia współczesnego", w których dominuje pragnienie uchwycenia życia współczesnego w sposób możliwie „wierny i nie przesadzony". Autorzy tego typu utworów starali się zapewnić czytelnika, że ukazywane wydarzenia podlegają sprawdzeniu w kategoriach obiektywnej prawdy, którą gwarantować miała mimetyczno-zwierciadlana koncepcja prezentacji. Drugą grupę stanowią „szkice i obrazki" „z przeszłości", „historyczne", „z końca wieku XVI" itp., bliskie niejednokrotnie poetyce gawędy, w których w „obrazkowy", „momentalny" sposób prezentowano zdarzenia zaczerpnięte z historii Polski. Trzecia grupa to wszelkiego rodzaju „szkice i obrazki" „z podróży", „z polskiej ziemi", „z miejsc i czasów", w których dominowało dążenie do prezentacji widoków i ludzi charakterystycznych dla ziem rodzimych i w których aspekt podróżniczo-geograficzny łączył się najczęściej z narodowo-patriotyczną wykładnią opisywanych miejsc i wypadków. Grupę tekstów o tematyce współczesnej omawiałem częściowo podczas analizy literackich i plastycznych „fizjologii", dlatego teraz chciałbym wskazać na te „szkice i obrazki", które w fragmentaryczny i często niezbyt uporządkowany sposób, starały się przekazać wiedzę o historii narodu nadając faktom historycznym zbeletryzowaną i fabularną formę.

Przykładami mogą tu być: *Stare gawędy i obrazy* K. W. Wójcickiego (1840), *Powieści podolsko-ukraińskie wzięte z rzeczywistych obrazów* S. W. Grozy (1842), T. Lenartowicza *Cztery obrazy* (1848), Klementyny z Tańskich Hoffmanowej *Jan Kochanowski. Obrazy z końca XVI wieku* (wyd. 2 z 1845), *Obrazy* W. Pola, *Zagon*

rodzinny. Zbiór obrazków A. Pługa (1854), I. Chodźki *Obrazy litewskie* (1854), *Nasze strony i nasi ludzie. Zbiór powieści historycznych, obrazków tegoczesnych, wspomnień i życiorysów* A. Wieniarskiego (1857), *Sebastian Klonowic. Obraz* (1862) i *Dwaj lutniści* (1862) J. Zachariasiewicza, *Okruszyny. Zbiór powiastek, rozpraw i obrazków* J. I. Kraszewskiego (1856), *Dwa obrazy* (1848) T. A. Krzywickiego, *Obrazki litewskie* A. Kirkora (1874), *Kontuszowe pogadanki. Obrazki z szlacheckiego życia* (1880) K. Gaszyńskiego i *Obrazki z przeszłości* (1904) K. Glińskiego.

Analizując kolejne z wymienionych zbiorów łatwo jest zauważyć, że są one najczęściej swoistymi „sylwami", w których spotkać można wiadomości o obrzędach i zwyczajach ludu, opowiadania o tematyce historycznej, uwagi na temat przysłów i przypowieści, gawędy i popularne wkłady na temat dziejów literatury polskiej. Klasycznym przykładem są tu *Stare gawędy i obrazy* K. W. Wójcickiego, ale z podobnym układem „szkiców i obrazków" spotykamy się bardzo często. Fragmentaryczność rządzącą kompozycją każdego z „obrazków" przenoszono na całość wydawanych pod wspólnym, „przymalarskim" tytułem zbiorków. Omawiano w nich sławne, historyczne postacie, takie jak M. Rej, Jan Kochanowski, lutnista Bekwark, Jan III Sobieski, Starosta Kaniowski, Radziwiłł Panie Kochanku (wszystkie już u K. W. Wójcickiego), a przeszłość pojmowano jako „historię serdeczną" mieszczącą w swym łonie pozytywne, umoralniające przykłady pozwalające żywić nadzieję wyzwolenia. Naród bowiem, który miał tak wspaniałą historię i który wydał tak wybitnych artystów, polityków i oryginałów nie powinien zginąć na zawsze, a okres niewoli traktowano jedynie jako tymczasową karę zesłaną przez Opatrzność, karę niezbędną w ogólnym planie dziejów. Przeniesienie wydarzeń w heroiczną przeszłość umożliwiało twórcom historycznych „szkiców i obrazków" apoteozę szlacheckiej Polski ocienioną niekiedy przeczuciami tego co nastąpi. Sceny dziejące się „w starym dworku", kuligi, polowania, gawędy sług i dworzan splatały się tu z rozprawami na temat

przysłów historycznych i rolniczych oraz „obrazami" z podań ludu, tak jakby czas historyczny, poprzez wtopienie go w mityczne koło wiecznego powrotu, nabierał innego wymiaru, w którym szlachta i lud traktowani jako nosiciele wypracowanych przez wieki, tradycyjnych wartości, solidarnie współegzystowali oczekując na wyzwolenie polityczne. W tym utopijnym świecie spotykali się Kazimierz Wielki i „starzy bajarze" opowiadający o tym, jak wstają z grobu „męże wiekopomni", „wstaje wielki Kordecki w świętej Częstochowie /Przy nim walczą ze Szwedem boży Aniołowie /Matka Boska prowadzi niebieskie zastępy, /Tam Czarniecki wpław pędzi przez morskie otchłanie/ I użyźnia posoką szwedzką Duńskie kępy ... Jan III /krwią dziczy gasi przez nią wzniecone pożogi /I dumny księżyc zniżając swe rogi /Złotą obręczą nad czołem mu świeci"[29].

Niekiedy heroizm odległej przeszłości zestawiano z heroizmem historii najnowszej, której bohaterowie to najczęściej męczennicy sprawy polskiej[30]. Częste też było przywoływanie wydarzeń o posmaku anegdoty z epoki bezpośrednio poprzedzającej wiek XIX, tak jakby „historia serdeczna" nie zawsze wymagała od swych piewców sięgania po postacie i zdarzenia znaczące w dziejach, a zadowalała się „familijnym" lub awanturniczym wymiarem prezentowanych faktów i bohaterów. Stąd mnożenie „zdarzeń około roku 1770" opowiadających tragiczne dzieje „synowca generała Kuczyńskiego", „ostatnie chwile towarzysza od lekkiej chorągwi Jerzego herbu Wąż", „przygody Fabijana Kuklińskiego około roku 1773" czy opowieści o „podczaszym Trębowelskim"[31].

Cele patriotyczne, jakie niekiedy literackim „szkicom i obrazkom" przydawano, przybierały różnorodne formy objawiając się bądź poprzez dedykowanie utworów twórcom uznanym za narodowych[32], bądź też, tak jak w przypadku inicjatywy zebrania w jednym tomie rozproszonych opowiadań W. Pola, wskazywanie na to, iż niosą one w sobie „prawdziwą cechę narodowości i uczuć czysto religijnych, odzianych w barwę prawd przystępnych i pociągają-

[29] *Zagon rodzinny. Zbiór obrazków, gawęd i fraszek rymowanych i nierymowanych przez A. Pługa*, Wilno 1854, T. III, s. 68/9.

[30] Por. A. Kirkor, *op.cit.* Tam historia męczeńskiej śmierci Szymona Konarskiego.

[31] Por. *Powieści podolsko-ukraińskie wzięte z rzeczywistych obrazów przez S. W. Grozę*, Wilno 1842.

[32] Na przykład T. Lenartowicz dedykował swoje *Cztery obrazy* „Wojciechowi Stattlerowi malarzowi polskiemu". Por. *Cztery obrazy przez T. Lenartowicza*, Kraków 1848.

cych obrazów"[33]. Popularne też było przeciwstawianie dawnych, rycerskich Polaków teraźniejszości reprezentowanej przez „hrabiowski pałacyk na miejscu kaszteli" oraz, o ile było to możliwe ze względów cenzuralnych, wzywanie, tak jak T. Lenartowicz w swoich *Czterech obrazach*, „do broni", bowiem „zorza przyszłości różą się pali"[34]. Najczęściej jednak historyczne „szkice i obrazki" przybierały postać bliską „kontuszowym pogadankom", w których w zawoalownej formie przekazywano informacje o konfederacji barskiej, o Janie Kochanowskim, o Pasku lub Jędrzeju Kitowiczu. W ten sposób badano „fizjonomię narodu" i, jak pisał K. Gaszyński, poznawanie i beletryzacja takich źródeł jak dzieła J. Ch. Paska, J. Kitowicza lub Otwinowskiego są więcej warte niż „zimna", nieożywiona wyobraźnią historia, bowiem „badacz wpatrując się z uwagą w te zwierciadła, które jak nowożytne daguerrotypy zatrzymały na swej powierzchni przesuwające się niegdyś przed nimi obrazy — spostrzega malowniczą różnobarwność następujących po sobie epok"[34a].

Sądząc z tej wypowiedzi, celem tego typu literatury było zarówno przypomnienie dawno minionych epok, jak i stworzenie nowego modelu twórczości literackiej, sztuki przemawiającej do serca i wyobraźni poprzez uplastycznienie źródeł stricte historycznych. Jak o tym pisał J. I. Kraszewski: „Minęły czasy kiedy powieści były prostą zabawką dla pisarzy i zabawką dla czytelników", i dalej, podkreślając rolę emocjonalną literackiego obrazu, że „więcej niż zdania powinny ... działać obrazy", bowiem „uczucie jest myślą bez samowiedzy o niej. Obraz jest myślą także wcieloną w materialne.szaty"[35]. Funkcje dydaktyczno-patriotyczne złączone z „obrazkową", dążącą do wizualizacji żywą historią, to główne cechy zaludnionych postaciami szlacheckich zabijaków, ułanów, wojewodów, husarzy, matron, wiernych sług i różnego typu oryginałów wielu „szkiców i obrazków", które włączając się do programu sztuki narodowej, współokreślały panteon jej bohaterów i dobór typowych scen i wydarzeń. Inną grupę tekstów „obrazkowych" stano-

[33] Są to słowa wydawcy — J. Milkowskiego. Por.: *Obrazy przez Wincentego Pola*, Lwów 1845, s. nlb.

[34] *Cztery obrazy przez T. Lenartowicza*, s. 19 i 58.

[34a] *Kontuszowe pogadanki. Obrazki z szlacheckiego życia przez Konstantego Caszyńskiego*, Paryż 1851, s. VII.

[35] J. I. Kraszewski, *Listy literackie — o celu powieści*, [w]: *Zbiór powieści* J. I. Kraszewskiego, ogólnego zbioru tom 98, Lwów–Warszawa, s. 144.

wią te utwory, które, idąc za sugestiami W. Pola, chciałbym nazwać na wzór „historii serdecznej" – „geografią serdeczną"[36].

Przeglądając wykonany przez A. Banacha *Spis ważniejszych polskich książek i czasopism ilustrowanych XIX wieku* dostrzegamy, jak poczynając już od połowy lat trzydziestych, mnożą się wydania rozlicznych „podróży malowniczych", „obrazów z życia i podróży", „dziesięciu obrazów z podróży do Polski", „Galicji w obrazach" itp.[37], a klasycznymi przykładami mogą tu być *Wspomnienia Wołynia, Polesia i Litwy* J. I. Kraszewskiego oraz *Wspomnienia Wielkopolski* E. Raczyńskiego. W kontekście związków pomiędzy sztukami plastycznymi i literaturą interesujący jest nie tylko fakt ilustrowania tego typu dzieł rycinami ukazującymi „typy" spotykane w trakcie wędrówek oraz najbardziej interesujące widoki miejsc i zdarzeń, lecz również specyficznie „obrazowy", bliski malarskiemu ujęciu sposób „wydobywania" z natury jej „fizjonomii", najczęściej traktowanej jako jeden z elementów życia narodowego, którego rozpoznaniu i utrwaleniu była poświęcona większość tego typu prac. Romantyczna, indywidualna i w pełni autorska próba ukazania spotykanych w czasie malowniczych podróży interesujących „krajowidoków" i ludzi łączyła się tu z postawą dokumentarną, bliską naukowemu rejestrowaniu. Przebadana przeze mnie grupa kilkunastu tego typu „szkiców i obrazków" wskazuje jak bliski malarstwu pejzażowemu i rodzajowemu gatunek literacki rzutował na sposób pojmowania zadań i celów stawianych przed sztuką oraz jak liczne „obrazy z życia i podróży" wpływały na dobór określonych tradycji historycznych i wyrażających się w wyborze zwiedzanych i opisywanych regionów, które to wybory współkształtowały stały, trwający w sztuce polskiej przez dziesiątki lat niemal utopijny wizerunek rodzinnej ziemi.

Mające swoje odpowiedniki w osiemnastowiecznych „podróżach malowniczych", czy w dziewiętnastowiecznych, potwierdzonych autorytetem H. Heinego *Reisebilder*, rodzime, bliskie „geografii serdecznej" „obrazy z życia i podróży" inicjują W. Pol

[36] Por. na ten temat *Wstęp* M. Janion w wyborze poezji W. Pola, W. Pol, *Wybór poezji*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1963.

[37] Por. A. Banach, *Polska książka ilustrowana 1800–1900*, Kraków 1959, s. 405 i n.

i J. I. Kraszewski. Kraszewski jako znany już autor m. in. *Pieśni z podań Litwy* wydał, wzorując się na *Podróżach w kraje słowiańskie odbytych* A. Sapiehy i *Podróży... odbytej w roku 1829 po Polesiu* K. Kotryma, w 1840 r. swoje *Wspomnienia Wołynia, Polesia i Litwy*[38], w których zrelacjonował kilka wypraw podróżniczych po tytułowych krainach należących niegdyś do Rzeczpospolitej.

Łącząc w nich motyw podróży z nie ściśle dokumentalnym, lecz romantyczno-wspomnieniowym charakterem zapisów starał się stworzyć dzieło „użyteczne" i prawdziwe, ponieważ „każdy kraj, każdy kątek, każdy człowiek, może być ludziom nauką, artyście wzorem lub pomysłem". Zestawiając „dzikie lasy Ameryki Coopera" oraz „stare zamczyska Szkocji Walter Scotta" autor zastanawiał się nad tym czymże one są wyższe „od obrazów, jakie nastręczyć może nasz kraj słowiański", w którym historie „zamków, miast i horodyszcz" ukrywają w sobie wiele poezji. Kraszewski postulował, by każdy z czytelników „zastanowił się nad swoim krajem", a wówczas znajdzie w nim „tysiąc wdzięków, tysiąc pamiątek, tysiąc godnych zastanowienia przedmiotów" i wstępem do takiego „zastanawiania" się powinna być uważna obserwacja kraju, w którym czytelnicy żyją, gdyż „niestety, zawsze szukamy obrazów daleko za sobą, przed sobą, nigdy koło siebie"[39].

Pobrzmiewający w tych odautorskich wskazaniach program, którego celem było zainteresowanie czytelników książki rodzimymi „krajowidokami" i opowieściami, pisarz realizował oprowadzając odbiorców swojego tekstu po jarmarku w Janówce, ukazując im piękno okolic nad Styrem i Horyniem, polskość Ossowy, w której żył Feliński, rodzimość Ołyki, Międzyrzecza Koryckiego, Sławuty, Łucka, Ostroga, urodę Wołynia i wielość „typów" żyjących na tych ziemiach chłopów, Żydów i zagrodowej szlachty. Obrazy literackie miały odpowiadać obrazom istniejącym w naturze, a zadaniem autora miało być jedynie ich odkrywanie i prezentacja. Ta pokora wobec ogromu i piękna świata zewnętrznego była rysem charakterystycznym wielu bliskich „podróżom malowniczym" „szkiców

[38] J. I. Kraszewski, *Wspomnienia Wołynia, Polesia i Litwy*. Przygotował do druku i wstępem poprzedził S. Burkot, Warszawa 1985 (pierwodruk — 1840, wydanie ilustrowane rysunkami J. I. Kraszewskiego — 1860).

[39] J. I. Kraszewski, *Wspomnienia* ..., s. 22.

i obrazków". We *Wspomnieniach* J. I. Kraszewskiego znajdujemy np. przy opisie terenów nad Styrem i Horyniem uwagę: „Cóż to za poetyczny kraj ... ile tu myśli można po drodze zebrać, ile przedmiotów do dumania. Ruiny pałaców, mogiły, podania! Obrazy tak piękne"[40], a w opublikowanych w 1854 r. *Obrazach litewskich* I. Chodźki czytamy: „Ileż to okolic w kraju naszym oczekuje w ukryciu pędzla malarza, pienia poety, lub świetnego pióra i dowcipu autora, któryby je opisał, zaludnił, zwiastował ich bytność i piękność ziomkom i prowadził czytelnika od miejsca do miejsca jak w pięknej galerii od obrazów do obrazów, na których by rzeczy i okolice rodzimej ziemi w żywym, naturalnym jaśniały wdzięku"[41].

Przesuwające się przed oczyma czytelnika obrazy „zdjęte z natury" to stała zasada konstruowania geograficzno-podróżniczych „szkiców i obrazków" wyraźnie sformułowana już w wydanych w 1846 r. *Obrazach z życia i podróży* W. Pola, w których powraca wykorzystany wcześniej przez J. I. Kraszewskiego motyw „latarni czarnoksięskiej", na której „namalowano" obrazki i Puławskiego w staropolskim stroju i Kopiec Kościuszki i szewca Kilińskiego i grobowiec Kazimierza Wielkiego i karczmę pod Toruniem, przed którą dziewczyna z ludu śpiewa swoją pieśń zebranym tam flisakom[42].

Tak znamienne dla lat czterdziestych i pięćdziesiątych XIX wieku, postromantyczne utożsamianie ludu z narodem skłaniało autorów „geografii serdecznej" do szczególnego podkreślania rodzimości wybieranych do „obrazkowych" opisów miejsc i postaci. Stąd bardzo wyraźna selekcja materiału i wskazywanie na te tereny, które w myśl wywodzącej się z romantyzmu historiozofii miały zachować nie skażone nowoczesną cywilizacją i współczesnym upadkiem moralnym pierwiastki starożytne i swojskie. Jak o tym pisał w 1838 r. zasłużony na polu zbierania ludowych podań i przekazów Żegota Pauli: „Starożytności jako pierwsza połowa dziejów każdego narodu należą niezaprzeczenie do najciekawszych i najważniejszych przedmiotów naukowych. One to obznajamiają ba-

[40] Ibidem, s. 39.
[41] *Obrazy litewskie przez Ignacego Chodźkę*, Wilno 1854, s. 10.
[42] Por. W. Pol, *Obrazy z życia i podróży*, [w:] *Wybór poezji*, s. 75 i n.

dacza z niejednym ciekawym szczegółem przeszłości i dają czy to pisarzowi, czy artyście wierne wyobrażenie życia domowego i publicznego przodków"[42a]. Wypracowany przez romantyków mit kresów dawnej Rzeczpospolitej oraz podkreślanie szczególnej roli Tatr i Podhala[43] skłaniały autorów podróżniczych „szkiców i obrazków" do poszukiwania właśnie tam ostoi ducha narodu. Podróżowano przez to najczęściej po terenach Wołynia, Podola, Polesia, Litwy, Żmudzi, Tatr i Podhala, by później objąć tymi „malowniczymi" wyprawami również tereny Beskidu Wschodniego i Podlasia[44]. Wyjątkową estymą cieszyły się też, ze względu na swe znaczenie w historii Polski, Kraków i jego okolice, jednak dominacja kresów była tak silna, że na kilkanaście przebadanych przeze mnie „obrazków z podróży" jedynie w kilku nie spotykamy wizerunków ziem litewskich czy ukrainnych. Niewątpliwie na dobór tych regionów wpływało najczęściej „kresowe" pochodzenie autorów powstających w latach czterdziestych i pięćdziesiątych „obrazów z życia i podróży", jednak decydujący wpływ wydaje się tu mieć postromantyczna wizja kresów — serca dawnej Rzeczypospolitej, gdzie najdłużej przechowano dawne, nie skażone obcymi wpływami cnoty patriotyczne i narodowe. W latach pięćdziesiątych doszła bowiem do głosu swoista, neosarmacka ksenofobia nakazująca polskim twórcom zajmowanie się rodzimym krajobrazem i swojskimi ludźmi, a wyższość kraju rodzinnego nad wszystkimi innymi ziemiami, tak dobitnie podkreślana w licznych, wydawanych wówczas powieściach, znajduje swój wyraz również w literaturze „obrazkowej".

W wydanym w 1854 r. *Zbiorze obrazków, gawęd i fraszek rymowanych i nierymowanych* A. Pług chwaląc Litwę i Polesie wskazywał na wyższość okolic nadniemeńskich nad Szwajcarią i Włochami, a Podole i Ukraina były dla niego „kwitnącym ogrodem" mieszczącym w sobie „urok wielkich pamiątek, które człek w tych krajach na każdym kroku spotyka"[45]. Pisarz wyrzucał właścicielom ziemskim, że nie dostrzegają oni piękna okolic Sofiówki

[42a] Por. na ten temat J. Maślanka, *Polska folklorystyka romantyczna*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1984.

[43] Por. na ten temat uwagi M. Janion w artykule *Kozacy i górale*, [w:] tejże, *Gorączka romantyczna*, s. 325 i n.

[44] W 1861 r. opublikowano w Warszawie *Album widoków rysowanych przez J. I. Kraszewskiego*, część I. *Podlasie*. W *Albumie* tym pisarz zwierza się czytelnikom, że wszędzie gdzie pojechał, „przebył czas jakiś, podróżował, tęsknił po ludzku, lub chwilę był szczęśliwy" rysował „dla pamiątki" co mu „pod oczy podpadło". Według Kraszewskiego „wejrzenie wydobywa piękno z najpospolitszego przedmiotu" przez co „wybitnym pięknem naszym" mogły być „smętne owe płaszczyzny i ściany borów, zielone łąki, pola jałowe, wsie szarymi rzędami chat ciągnące się wśród grusz i brzóz", cytaty s. 1/2. Ilustracje przedstawiają Romanów i Białą na Podlasiu.

[45] *Zagon rodzinny*, *op.cit.*, s. 148.

bawiąc całymi miesiącami we Francji lub w Egipcie, podczas gdy I. Chodźko, wychwalając brzegi Wilii pisał: „Piękna jest szeroka Litwa nasza! Nie upośledził jej Bóg od innych krajów. Natura i tu równie jak gdzie indziej, bogatą jest w ozdoby, wdzięki zdolne zachwycić oko, zająć wyobraźnię, podnieść i upoić rozkoszą duszę[46].

Nad całą podróżniczą i „obrazkową" literaturą tego okresu zaważył niewątpliwie wzór wypracowany przez W. Pola w jego *Pieśni o ziemi naszej*, która napisana w 1835 r., a opublikowana w 1843 r. była jednym z najpopularniejszych utworów literackich epoki. Ukazująca nie tylko ukrainne i kresowe tereny Polski *Pieśń* była hymnem pochwalnym na cześć piękna i wielkości historycznej ziem dawnej Rzeczpospolitej stanowiących w tym tekście nadal narodową i patriotyczną jedność. Wydawana po 1859 r. w nowej, jak to określa M. Janion, „odartej z haseł demokratycznych wersji"[47] *Pieśń* jeszcze przez wiele lat przyciągała uwagę wydawców i ilustratorów, a przyświecające jej motto zaczerpnięte z pism S. Staszica, że: „Paść może i Naród Wielki, zniszczeć nie może, tylko nikczemny", wyraźnie wskazywało na cele przyświecające tym publikacjom. Litwa, Żmudź, Wołyń, Ukraina, Tatry, Krakowskie, Kujawy, Sandomierskie, Proszowskie to ziemie opisywane w polowskim zbiorze „malowniczych" i „obrazkowych" wierszy. Ten stały rejestr ziem i krain poszerzył nieco w swoim wydanym w 1848 r. zbiorze T. Lenartowicz opisując Jasną Górę, Mazowsze i Kurpie oraz wprowadzając do „polskiej ziemi w obrazkach" postacie tak charakterystyczne dla dziewiętnastowiecznej, narodowej ikonografii, jak wiarus napoleoński, lirnik, ułan i bandurzysta. Lenartowicz dedykował swój zbiór „braciom niewolę cierpiącym"[48], jednak nie zawsze możliwe było tak wyraźne zdeklarowanie celów przyświecających ówczesnej „geografii serdecznej". Częściej kontynuowano jeszcze osiemnastowieczne wzory opisów podróży wybierając nadal te ziemie, które i w wieku XVIII cieszyły się, choć z innych względów niż w wieku XIX, popularnością.

Porównując na przykład układające się w relacje z podróży po

[46] *Obrazy litewskie*, s. 9.
[47] M. Janion, *Wstęp* do: W. Pol, *Wybór poezji*.
[48] *Polska ziemia w obrazkach przez T. Lenartowicza*, część I, w Krakowie 1848.

Polsce i Ukrainie prace J. H. Müntza z lat 1781—1783 z książką A. Przeździeckiego pt. *Podole, Wołyń, Ukraina. Obrazy miejsc i czasów*[49], będącą relacją z odbywanej na polecenie rządu carskiego podróży po tych ziemiach dla zebrania materiałów do badań statystycznych, dostrzegamy daleko idące podobieństwa, jeżeli chodzi o dobór wyróżnianych przez obu podróżników miejsc godnych opisu i utrwalenia w formie rycin. Powtarzają się Korzec i Wiśniowiec, Krzemieniec i Bracław, Winnica i porohy Dniestru. Wyraźne różnice dotyczą jednak interpretacji opisywanych ziem, u Müntza bowiem opisy kolejnych miejscowości to proste relacje o położeniu, bogactwach naturalnych, liczbie mieszkańców oraz ewentualnych korzyściach utylitarnych płynących z ich zagospodarowania, podczas gdy dla Przeździeckiego nawet tak oficjalna i prowadzona w dalekich od patriotycznych celach podróż staje się pretekstem dla krytyki współczesnego społeczeństwa, które nie jest zainteresowane osobliwościami swojego kraju i dla przypomnienia czytelnikom o zwiedzanych po drodze zbiorach Chodkiewiczów, Potockich, Olizarów, Lubomirskich, Jabłonowskich, Sanguszków i Radziwiłłów. Skrępowany carską cenzurą A. Przeździecki nie mógł oczywiście dedykować swego dzieła, tak jak to uczynił T. Lenartowicz, „braciom niewolę cierpiącym", jednak dobór opowieści związanych z mijanymi kolejno miejscami wskazuje, że jego książka to coś więcej niż relacja z podróży wykonanej „z polecenia Rządu". Jak o swojej pracy sam pisał: „Nie będzie to podróż ani opisanie ciągłe, ale zbiór obrazów oderwanych z różnych miejsc i czasów. Na przemian powieść z wieków przeszłych, ze szpargałów jakiego Archiwum ułożona i sceny z teraźniejszych czasów; opisanie piękności lub pomników sztuki i wiążące się z nimi wspomnienia i tradycje"[50].

A. Przeździecki starał się zakamuflować wyraźnie romantyczne zainteresowanie heroiczną przeszłością opisywanych przez siebie ziem wskazując na antykwaryczne wydobywanie „powieści z wieków przeszłych" ze „szpargałów", które nieznane spoczywają

[49] *Podole, Wołyń, Ukraina. Obrazy miejsc i czasów przez A. Przeździeckiego*, Wilno 1841.
[50] *Podole, Wołyń, Ukraina*, s. VI. Por. też E. Budzińska, *Jana Henryka Müntza podróże malownicze po Polsce i Ukrainie (1781—1783)*. Album ze zbiorów gabinetu rycin BUW, Warszawa 1982.

w rodowych archiwach i wprowadzając w ten sposób w świat narodowo-patriotycznego emocjonalizmu pierwiastek obiektywnego i paranaukowego poznania. Tendencja ta wyraźnie dochodzi do głosu w okresie późniejszym, kiedy to podróżnicze „obrazki z natury" coraz bardziej zbliżają się do naukowych prac geograficznych przeplatanych, dla uatrakcyjnienia opisu, anegdotą, jednak pozbawionych tej niemal mistycznej charyzmy cechującej „geografię serdeczną" propagowaną w latach czterdziestych i pięćdziesiątych.

W opublikowanych w 1846 r. *Obrazach z życia i podróży* J. Dzierzkowskiego ukazywany jest obraz Ojczyzny „od morza do morza", w której „zbrojno i tłumnie staje wiara boża", dzieła sztuki „w ducha kryształe grają żywotem Narodu" i zrodzony z pieśni „o przeszłych wiekach i dzisiejszym świecie ... świat nowy budzi się nad Beskidem ... jakby się ozwał głos dzwonów, chrzęst broni/ I stary Zygmunt podźwignął się z trumny". Według poety, ten kto chce myśleć o przyszłości, musi „z przeszłością o niej się naradzić", a wyzwolenie Polski nie jest tylko snem, „bo sen się sprawdzi gdy we sny człek wierzy"[51], podczas gdy w wydanych w 1869 r. *Obrazach z życia i natury* znajdujemy, sądząc ze słów autora, „opis ziemi ojczystej, którą każdy Polak znać powinien"[52], a nie postromatyczną wykładnię dziejów.

W. Pol kolejno opisywał wybrzeża Bałtyku, Królewiec, Gdańsk, Tatry, Litwę, Rugię, Beskidy, Kamieniec Podolski, Dniestr, stepy, Pomorze, Polesie, Mazowsze, Żuławy, powracając ponownie do Tatr i tu kończąc swą relację. Wiadomości naukowe przeplatały się tu z „historią żywą", a każdy następny fragment był „obrazem miejscowym zdjętym z natury, a że nie zawsze robimy podróże w celach wyłącznie naukowych, stąd trzeba się czasem zapytywać myśliwych, pasterzy, flisów i rolników o tajemnice miejscowej natury, zwłaszcza kiedy chodzi o żywy jej oddech, o schwytanie jej głosów i widoków w przelotnej tłumnych zjawisk powodzi"[53].

Autor *Mohorta* powoływał się na prace W. von Humboldta oraz na własne badania geograficzne i swój tekst uczynił areną

[51] (Józef Dzierzkowski), *Obrazy z życia i podróży*, Wrocław 1846, ss. 90, 98, 92.
[52] W. Pol, *Obrazy z życia i natury*, Kraków 1869, s. 2.
[53] W. Pol, *op.cit.*, s. 3.

sporów z uczonymi niemieckimi o pochodzenie germańskie lub słowiańskie przedmiotów znajdujących się w gabinecie starożytności słowiańskich w Muzeum Berlińskim. W *Obrazach* zauważalne też jest „malarskie" sytuowanie opisywanych postaci na tle ich ziemi rodzinnej, wskazujące na wewnętrzne, strukturalne związki literatury „obrazkowej" z będącym jej niedoścignym wzorem „czystym" obrazem wizualnym posługującym się często sztafażem ludzkim mającym przydać wiarygodności ukazywanym miejscom i zdarzeniom. Z „malowniczym", bliskim ówczesnym rycionom widzeniem relacji pomiędzy tłem a figurą ludzką, sąsiaduje u Pola tradycyjne w swej proweniencji dopatrywanie się w człowieku głównego bohatera prezentowanych widoków. Jak pisał: „Trudno zrozumieć naturę krain stepowych bez widoków postaci ludzkich przywiązanych do niego. Dziad lirnik na tle mogiły, oto prawdziwa ilustracja tamtych okolic" oraz „martwa jest natura bez człowieka i tyle tylko daje ile człowiek do niej wnosi. Dlatego wprowadzam na każdem tle typowym żywe postacie, bo w nich przychodzi dopiero natura do poczucia oddechu żywej piersi i świadomości o sobie"[54]. W. Pol wprawdzie nie rezygnował z opisywania obrzędów ludowych i wskazywania na rolę podań w kształtowaniu literatury narodowej, jednak za główną swoją zasługę poczytywał stworzenie nowego rodzaju „widoków natury na polu geografii opisowej w... obrazkach"[55], a nie mówienie, tak jak to było u J. Dzierzkowskiego, o rychłym wyzwoleniu Ojczyzny. Profecję zamieniono tu w „pole geografii" i bliższą tradycji mimetycznej literatury „obrazkowej" prezentację miejsc i ludzi, przez co z takim trudem skodyfikowana i utrwalona struktura gatunkowa wróciła do swych źródeł, którymi było widzenie w sztuce „obrazu jakiejkolwiek epoki i świata"[56], a w powieści „rodzaju krajowidoku"[57], jednak relacje pomiędzy rodzajami i gatunkami literackimi a malarskimi w omawianej epoce wymagają osobnego rozpatrzenia, do którego wrócę w następnym rozdziale tej pracy.

Zestawiając cechy literackich „szkiców i obrazków" z funkcjo-

[54] W. Pol, *op.cit.*, ss. 249 i 74.

[55] W. Pol, *Obrazy z życia i natury*, seria II, t. II. Z mapą i 3 tablicami, Kraków 1870, s.nlb.

[56] Jest to opinia J. I. Kraszewskiego („romans i powieść są obrazem jakiejkolwiek epoki i świata"). Podaję za: A. Bartoszewicz, *O głównych terminach i pojęciach w polskiej krytyce literackiej w I połowie XIX wieku*, Warszawa–Poznań 1973, s. 118. Według A. Bartoszewicz „obrazek" literacki „miał za zadanie poświadczyć prawdziwość przedstawianych zdarzeń w sensie wiernego naśladowania natury", *op.cit.*, s. 116., a sam tytuł, w którym użyto tego określenia oznaczał, iż „natura została odrysowana w tym utworze w sposób podobny jak fragment krajobrazu w dziele pejzażysty", *op.cit.*, s. 118.

[57] Opinia A. Tyszyńskiego („romans i powieść są rodzajem krajowidoku"), podaję za: A. Bartoszewicz, *op.cit.*, s. 118.

nującymi w XIX weku sądami na temat na przykład szkicu jako formy wypowiedzi dostrzegamy, przy wielu różnicach wynikających z właściwości tworzywa słownego i wizualnego, pewne analogie, które mogą zostać uznane jako „sfera wspólna" dzieł literackich i plastycznych.

Oczywista jest tu „malarska" proweniencja tytułów i podtytułów literackich „szkiców i obrazków", z tym że musimy pamiętać, iż tak charakterystyczne w tej grupie gatunkowej częste utożsamianie tytułu z nazwą gatunku świadczy, jak to określa K. Stępnik, o „nominalnym i utylitarnym rozumieniu gatunku", ponieważ nazwa gatunkowa była tu jedynie „tylko umowną kwalifikacją nadaną utworowi w celu przybliżenia jego ogólnej zawartości"[58]. Nadanie utworowi lub zbiorowi utworów tytułu „obrazek", „szkic",„akwarela" itd. nie zawsze świadczyło o wyborze konkretnej formy narracji czy sposobu prezentacji „świata przedstawionego", lecz było raczej sygnałem dla czytelnika poszukującego książek ukazujących w możliwie nieskomplikowany sposób sceny z życia współczesnego, notatki z podróży lub opowiadania z przeszłości. Częste łączenie „szkicu" z „obrazkiem" świadczy o umownym traktowaniu pojęć zaczerpniętych ze sztuk plastycznych, utożsamianie bowiem pewnej techniki notacji rzeczywistości, która już od XVIII wieku traktowana była jako wyraz indywidualności i osobistej maniery twórcy z bliższym akademickiemu „fini" obrazem, świadczy o dowolnym przenoszeniu i utożsamianiu często nietożsamych pojęć. Już J. Winckelmann radził, by: „szkicować z ogniem, a wykonywać z flegmą", ponieważ „tak jak pierwsze tłoczenie winogron daje najwyborniejsze wino, tak i modelowanie w miękkim materiale albo szkic na papierze wykonany przez rysownika ujawniają prawdziwego ducha artysty, którego talent jest w wykończonym malowidle lub rzeźbie do pewnego stopnia skryty poza wykończeniem, jakie usiłował on nadać swemu dziełu"[59]. Literackie „szkice i obrazki" nie dostrzegały różnicy pomiędzy subiektywnym szkicowaniem, którego rezultatem był najczęściej małych rozmiarów zapis

[58] K. Stępnik, *op.cit.*, s. 54. Jak pisze dalej K. Stępnik: „Wyeksponowanie nazwy gatunkowej, poszerzenie funkcji dookreślania przez nią zawartości utworu jest tylko pozornym przykładaniem znaczenia do gatunkowych wzorców; w istocie schodzi ona niemal do poziomu tematu".

[59] Podaję za: H. Honour, *Neoklasycyzm*, przełożył W. Juszczak, Warszawa 1972, s. 117/18.

projektu układu kompozycyjnego, rozkładu świateł i cieni, ewentualnie koncepcja przyszłego rozwiązania kolorystycznego, a ukończoną realizacją malarską poddaną rygorom akademickich zasad i reguł[60]. Ze sztuk plastycznych przejmowano i łączono w jedno pojęcie genologiczne technikę działania opartą na przypadkowości, „niewykończeniu", nieciągłości, spontaniczności z „przedmiotowym", nastawionym na obiektywną prezentację zdarzeń i postaci obrazem, którego główną zaletą miało być odejście od „auktorialnego", „przesadzonego" sposobu ukazywania świata. Przytaczane uprzednio opinie, w których pisarz obierał pozycję neutralnego obserwatora zdolnego do stworzenia syntetycznej wizji rzeczywistości, faktycznie zbliżają ten typ pisarstwa do częstej w epoce tak w literaturze, jak i w sztukach plastycznych „narracji neutralnej", dzięki której „świat przedstawiony" dzieł był prezentowany czytelnikom i widzom w sposób niejako „przeźroczysty", a twórca przyjmował rolę, ukrytego poza opowiadaną i ukazywaną historią, neutralnego świadka wydarzeń[61].

Oprócz tytułów i form narracji istotne były tu również wyraźne związki tematyczne pomiędzy literackimi „szkicami i obrazkami" a współczesnymi im dziełami sztuk plastycznych. Pisałem o tym omawiając występujące w tego rodzaju literaturze „typy" i „charaktery" oraz wskazując na współkreowanie poprzez nią tak znamiennego dla lat czterdziestych i pięćdziesiątych programu sztuki narodowej. Opisy podróży, ilustrowane niejednokrotnie przez wybitnych artystów, obejmujące „obrazy" upamiętnionych w historii miejsc, obiektów architektonicznych i znaczących postaci bliskie były tak żywej w sztuce polskiej, sformułowanej dobitnie przez K. Libelta myśli, że: „Człowiek rozmoże w sobie miłość do całej ziemi ojczystej, gdy tę ziemię pozna na wszystkie strony, wzdłuż i wszerz ją przebieży, wszystkie malowane obrazy natury z niej zdejmie i w wyobraźni i pamięci swojej wiernie zachowa"[62]. Dla K. Libelta ziemia ojczysta była „główną podstawą miłości Ojczyzny", a zwiedzanie własnego kraju „religijnym obowiązkiem krajo-

[60] O pojęciu „szkicu" w wieku XIX w sztukach plastycznych por. L. Venturi, *Peintres modernes*, Paris 1941, s. 52–62 i 140–148 oraz uwagi H. Morawskiej w książce *Kłopoty krytyka. Thoré-Bürger wśród prądów epoki (1855–1869)*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1970, s. 240.

[61] Piszę o tym szczegółowo w pracy *Sztuka i narracja. O narracji wizualnej w malarstwie polskim 2 połowy XIX wieku*, Wrocław 1988.

[62] Podaję za: M. Warkoczewska, *Malarstwo i grafika epoki romantyzmu w Wielkopolsce*, Warszawa–Poznań 1984, s. 169.

wca"[63], podczas gdy E. Raczyński w swej przedmowie do *Wspomnień Wielkopolski* pisał, że „Postanowiłem wszelkiego dołożyć starania, aby zachować od zagłady to co my w żywej pamięci zachować powinniśmy, aby przed oczy Polaków wystawić to, co oni aż do ostatniego tchu życia swego moralnego uwielbiać powinni"[64]. Religia patriotyzmu splatała się tu zatem z dążeniem do zatrzymania czasu, a teraźniejszość i przeszłość miały służyć przyszłości jako wzory moralne krzepiące ducha narodu. Kary grożące ze strony zaborczej cenzury wydawcom „albumów malowniczych" ukazujących „koloryt lokalny" ziem polskich świadczą, że to przesłanie odczytano i po drugiej stronie barykady[65].

Śledząc chronologiczne przemiany zachodzące w literackich „szkicach i obrazkach" dostrzegamy, że po wczesnych fascynacjach krajobrazem i historią, w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych zaczęła dominować tematyka współczesna, a dawni konfederaci, lisowczycy i rezydenci szlacheccy poczęli ustępować miejsca opuszczonym dzieciom, miejskiemu i wiejskiemu proletariatowi oraz nowym, wstępującym grupom zawodowym związanym z przemianami zachodzącymi w gospodarce kraju. Sądząc jednak na przykład z ilustracji w czasopismach wydawanych w tej epoce, sztuki plastyczne niezbyt chętnie poddawały się tej ogólnej linii przemian i często pozostawały przy wypracowanych wcześniej wzorcach, wśród których królowali, obok rodzimych „krajowidoków", bliscy wczesnej literaturze „obrazkowej" „towarzysze pancerni", „husarze", „bandurzyści" itp. Wyraźna była tu też „specjalizacja" wynikająca z przyjętego przez daną redakcję programu ideologicznego, przez co ilustracje publikowane w „Tygodniku Ilustrowanym" i w „Kłosach" różniły się znacznie od tych zamieszczanych np. w „Wędrowcu".

Znamienna dla końca lat osiemdziesiątych jest wypowiedź autora licznych, literackich „szkiców i obrazków" — K. Junoszy, który w 1888 r. pisał w przedmowie do jednego ze swych tomów, że: „Niniejsze szkice mają być tylko szkicami, bez żadnej pretensji

[63] K. Libelt, *O miłości Ojczyzny*. Podaję za: M. Warkoczewska, *op.cit.*, s. 168, przypis 192.

[64] E. Raczyński, *Wspomnienia Wielkopolski to jest województw poznańskiego, kaliskiego i gnieźnieńskiego przez...*, t. I, Poznań 1842, „Przedmowa". Por. też na ten temat uwagi M. Warkoczewskiej, *op.cit.*, s. 166 i n.

[65] M. Warkoczewska pisząc o wydawanych w Polsce w latach trzydziestych i czterdziestych „albumach malowniczych" przytacza fakt nałożenia przez policję kar na księgarzy za rozpowszechnienie widoków miasta Krakowa i jego okolic (*op.cit.*, s.169), podobnie J. Kulczycka-Saloni omawiając działanie cenzury w Warszawie w latach 1864—92 przytacza przykłady pozbawiania literackich „szkiców i obrazków" „kolorytu lokalnego", bowiem w nim właśnie upatrywano niebezpieczne i antyrosyjskie manifestacje „żywiołów rodzimych", por. J. Kulczycka-Saloni, *Życie literackie Warszawy w latach 1864—1892*, Warszawa 1970.

do lepszego tytułu. Co oko widziało, co ucho słyszało, a poniekąd co serce odczuło, ręka przenosi na papier i zrobi z tego obrazek szary, pozbawiony wszelkich barw jaskrawych. Szary ... jak samo życie, jak nasza dola marna. I to jeszcze zastrzec muszę, że kreśląc te obrazki nie chcę być chłopojadem, ani chłopofilem, ani filosemitą, ani antysemitą, ani fabrykantem tak zwanych „sensów moralnych"... fotograf nie odpowiada za to, jeśli ktoś ma brodawkę na nosie, on robi portret i robi go naturalnie z brodawką, a czy się to komuś podoba lub nie, to już rzecz gustu"[66].

W utworze tym, do którego ilustracje wykonał często współpracujący z autorami literackich „szkiców i obrazków" F. Kostrzewski, opisano „zwyczajne wioski polskie" zaludnione przez ciemnych chłopów, żebrzących pod kościołami dziadów, wyzyskujących chłopów Żydów i wiejskich ławników, a tło każdego „obrazka", jak zapewniał pisarz, było „szare jak zachmurzone niebo jesieni"[67]. K. Junosza wprowadził też do swego tekstu wypracowaną w okresie romantyzmu konwencję pisania – szkicowania rozgrywającego się „przed oczyma" czytelnika. Na szarym tle „obrazków" miały pojawić się „chałupy po obydwóch stronach drogi, na wzgórzu krzyż, dalej karczma odrapane ze słupkiem do wiązania koni, opodal kościółek w wieńcu lip starych, plebania z ogrodem, dalej dwór i folwark, a jeszcze dalej, na wzgórzu, jak zwykle, cmentarz wiejski"[68]. Nie trzeba zbyt wielkiej spostrzegawczości, by dostrzec w tym opisie elementy rodzimego krajobrazu, które powtarzane w dziesiątkach dzieł malarskich i literackich epoki miały przez całe lata stanowić „sygnaturę narodową" sztuki polskiej wypracowaną w obrębie „małych form literackich" i towarzyszących im ilustracji oraz ulegającą konwencjonalizacji poprzez coraz częstsze pisanie i malowanie „jak zwykle".

G. F. W. Hegel pisząc swą pochwałę szkicu malarskiego nie mógł oczywiście przewidzieć, że ta spontaniczna, pozornie prosta, a zarazem skomplikowana forma artystycznej wypowiedzi przeniknie do sztuki słowa, by zaowocować utworami mieszczącymi się

[66] K. Junosza, *Z antropologii wiejskiej. Obrazki i szkice (z rysunkami F. Kostrzewskiego)*, Warszawa 1888, s. 1.
[67] K. Junosza, *op.cit.*, s. 1.
[68] K. Junosza, *op.cit.*, s. 2.

w kręgu, często niezbyt wysokiego lotu, literatury popularnej. Dla Hegla szkic „rzucony przy pomocy niewielu kresek przez mistrzowską rękę, może być nieporównanie żywszy i uderzająco prawdziwy", jednak zastrzeżenia, jakie czynił wobec niego filozof („szkic ... musi ... oddać prostą, ale zarazem całą istotę charakteru"), sprawiały, że twórcami szkicu utrwalającego „duchowy sens i charakter postaci" mogli być jedynie najwybitniejsi twórcy[69]. Hegel w związku z tym radził trzymania się „złotego środka" między szkicowaniem a bardziej wiernym naśladowaniem natury. Sądząc z wielu późniejszych wypowiedzi i ówczesnych „stylów odbioru", XIX wiekowi towarzyszyła ta swoista ambiwalencja wobec szkicu, przeradzająca się w latach siedemdziesiątych w niechęć, jaką budziło „szkicowe" malarstwo impresjonistów. Tak charakterystyczne dla tej epoki dążenie do celów absolutnych nie mogło bowiem pogodzić się z działaniem i efektem tego działania pośpiesznym, którego jedynym uzasadnieniem była genialność jednostki twórczej. Znamienne, że to właśnie romantyzm apoteozował samoistny szkic, w którym upatrywano drogę do wyrażenia indywidualnego napięcia emocjonalnego, a sprzeciw wobec zbyt drobiazgowego kopiowania rzeczywistości i wiązana z nim teoria „rysu" (trait), tak żywa w koncepcjach literackich we Francji w latach trzydziestych, znalazł również oddźwięk w koncepcjach dzieła malarskiego ukończonego, lecz nie skończonego (np. E. Delacroix)[70].

W kilkadziesiąt lat po tej batalii S. Witkiewicz w monografii J. Kossaka wychwalał szkic — najbardziej szczerą, żywiołową konkretyzację „idealnego wytworu wyobraźni", wskazując, że jest on integracją „pierwotnej idei obrazu" i formy. Jednocześnie jednak autor tej monografii pisał, że „ostatecznym rezultatem, do którego dąży malarstwo jest nie szkic — jest obraz: przedstawienie całkowitego zjawiska świetlnego z całym bogactwem kształtu, światła i barwy"[71]. Zestawiając tę wypowiedź z literackimi „szkicami i obrazkami", możemy zauważyć, że podobnie jak w całym polskim malarstwie dziewiętnastowiecznym, również i w literaturze poczy-

[69] G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, t. III, s. 120/121.

[70] Por. na ten temat: B. Reizow, *Francuska powieść historyczna w epoce romantyzmu*, przełożył P. Hertz, Warszawa 1969, s. 458 (chodziło tu głównie o zerwanie z drobiazgowym „kopiowaniem" rzeczywistości w opisach) oraz wypowiedzi E. Delacroix, dla którego jedną z wielkich zalet szkicu była „konieczność ograniczenia się do tego co najważniejsze", a „zimna dokładność" nie była sztuką. Jak twierdził Delacroix należy „kończyć obraz, póki się nad nim panuje". Cytaty za: E. Delacroix, *Dzienniki*, część pierwsza (1822 – 1853), przełożyły J. Guze i J. Hartwig, Wrocław–Warszawa–Kraków 1968, ss. 122, 243 i 74. Według malarza szkic w literaturze nie jest możliwy (to znaczy, że nie można ukazać w niej czegokolwiek w stadium szkicu na wzór sztuk plastycznych), por. *op.cit.*, część druga, s. 15.

[71] S. Witkiewicz, *Juliusz Kossak*, [w:] *Pisma zebrane. Monografie artystyczne*, t. II, s. 89.

nając od lat czterdziestych, pomimo pozorów spontanicznej, szkicowej techniki zapisu, zawsze chodziło głównie o obraz czasów i ludzi, przez co rodzime „małe formy literackie" i towarzyszące im ilustracje były najczęściej próbami „wiernego i nie przesadzonego" odwzorowania rzeczywistości, a nie romantyczną manifestacją ducha. W XIX wieku dzieło miało być skończone, a nie ukończone, przez co ci, którzy się tej zasadzie nie podporządkowali, skazywali się, tak jak P. Michałowski lub C. K. Norwid, na lata niepamięci i niezrozumienia.

W KRĘGU GENOLOGII — RODZAJOWOŚĆ

W omawianych uprzednio *Obrazach z życia i natury* znajdujemy opinię, że: „Opis rozwija się stopniowo w czasie — obraz uderza współcześnie i od razu w przestrzeni. Z tąd dopełnia się widok opisem, a opis widokiem, jeżeli opisujący nie więcej szczegółów obejmuje, jak naraz widzieć zdoła w naturze, artysta zaś to tylko kreśli, co objąć może dokładnie na jeden rzut, ze względu na przedmioty pierwszego, drugiego i trzeciego planu i perspektywy powietrznej"[1]. Znajomość pism Lessinga, wyraźnie widoczna w tej opinii, nie zawsze tak dobitnie wpływała na rozgraniczenie zakresów znaczeniowych i wyrazowych sztuk posługujących się słowem i obrazem. Częściej starano się wskazywać na jedność sztuk oraz na związki pomiędzy rodzajami i gatunkami literackimi i malarskimi, które z racji analogii tematycznych traktowano jako wzajemnie bliskie i pokrewne.

Poczynając od lat czterdziestych XIX wieku pojawiają się w polskiej krytyce artystycznej sformułowania głoszące, że wspólnota sztuki słowa i obrazu wpływa na pokrewieństwa genologiczne dzieł literackich i malarskich. Można w tych stwierdzeniach widzieć echa idei „sztuk siostrzanych" czy romantycznej syntezy sztuk, można jednak również dostrzegać próby uściślenia abstrakcyjnego założenia korespondencji pomiędzy odmiennymi tworzywowo sztukami, poprzez wskazanie na odpowiadające sobie rodzaje i gatunki, co niewątpliwie ułatwia dalsze, szczegółowe rozważania. Wcześniej, bo już w drugiej połowie lat trzydziestych, tego typu sugestie towarzyszyły dywagacjom na temat wschodzącego właś-

[1] W. Pol, *Obrazy z życia i natury*, Kraków 1869, t. I, s. 3.

nie na arenie literatury nowego gatunku, jakim była powieść zestawiana często z malarstwem rodzajowym.

W drukowanym w 1836 r. artykule pt. *O polskich romansopisarzach* J. I. Kraszewski, na kanwie rozważań dotyczących romansu i powieści, będących według niego „obrazem jakiejkolwiek epoki świata, życia, widzianej nie wielkim, skupiającym okiem historyka, ale drobnostkową, flamandzką, mikroskopową źrenicą"[2], snuł refleksje na temat drogi, jaką powinna pójść literatura polska, by dosięgnąć wzorów wyznaczanych przez wielkie literatury narodowe, takie jak francuska czy hiszpańska. W trakcie tych rozważań pisarz kilkakrotnie używał określeń zaczerpniętych z tradycyjnych podziałów sztuki malarskiej pisząc np., że naszym rodzajem narodowym będą „te drobnostkowe malowidełka obyczajów (*tableaux de genre*), które zacząwszy od Krasickiego pokazują się ciągle i wracają w pismach Niemcewicza, Skarbka, Jaraczewskiej"[3].

Dla Kraszewskiego *genre* przenikając do literatury wprowadzał do niej jakości wartościowane pozytywnie, ponieważ dzięki niemu literatura polska włączała się do głównego nurtu przemian artystycznych, przejawiającego się między innymi wzrostem opisowości i zainteresowania szczegółem, cechami jakże bliskimi malarskiej sztuce rodzajowej. Rodzajowość według pisarza współkreowała dzieła W. Scotta i H. Balzaka oraz była szansą dla naszej literatury, ponieważ dążenie do rodzajowości ujawniło się w niej już wcześniej[4], dzięki czemu mogła ona w sposób niejako „naturalny" podążać obok innych, wiodących literatur europejskich.

A. Bartoszewicz analizując główne terminy i pojęcia literackie funkcjonujące w pierwszej połowie XIX wieku, wskazuje na związki z „tableaux de genre" jako na jeden z elementów rozwijającej się w Polsce powieści obyczajowej bliskiej niejednokrotnie „szkicom i obrazkom", w których za pomocą nikłej fabuły łączono ze sobą autonomiczne „obrazki rodzajowe", a przekazywane w ten sposób czytelnikowi informacje o wizualnych stanach rzeczy i osób miały

[2] Podaję za: *Kraszewski o powieściopisarzach i powieści. Zbiór wypowiedzi teoretycznych i krytycznych*, oprac. S. Burkot, Warszawa 1962, s. 29.
[3] J. I. Kraszewski, *O polskich romansopisarzach*, s. 40.
[4] Na przykład w *Panu Podstolim* I. Krasickiego, o którym Kraszewski pisał, że: „nie można żądać lepszych *tableaux de genre* nad te, które w nim znajdujem", *op.cit.*, s. 38.

mu umożliwić rzetelne i prawdziwe poznanie „świata przedstawionego" całego utworu[5]. Do podobnych wniosków dochodzi też M. Janion, według której *tableaux de genre* miał stanowić „podstawową formę odzwierciedlenia i opisu rzeczywistości, materiałowy fundament pod późniejszą, obszerną... powieść realistyczną"[6].

Lata czterdzieste i pięćdziesiąte przynoszą szereg wypowiedzi, w których wprawdzie nie występuje już francuskie określenie „tableaux de genre", lecz wyraźna jest kontynuacja dążeń do sprecyzowania, poprzez wskazanie odpowiednich tendencji i celów, programu sztuki narodowej, który równolegle do wypowiedzi teoretycznych realizowano w dziełach tak literackich, jak i plastycznych. W licznych wypowiedziach na temat związków genologicznych pomiędzy sztuką słowa i obrazu widoczne jest, tak charakterystyczne dla całego wieku XIX, usiłowanie ścisłego określenia zakresu poszczególnych rodzajów i gatunków artystycznych, mimo jednoczesnych trudności powstających podczas prób dokładnej kodyfikacji żywej tkanki sztuki, która różnorodna i wielokształtna nie poddawała się tego typu zabiegom, ponieważ stopień jej skomplikowania był tak duży, że zawsze można było wskazać na dzieło wyłamujące się spod dyktatu klasyfikacji, co tym samym niweczyło sens dokonywanych podziałów i hierarchizacji. Powstałe w epoce opinie na temat „związków genologicznych" pomiędzy malarstwem i literaturą w pełni potwierdzają ten stan niepewności i metodologicznego „zawieszenia".

W. Pol pisząc *O malarstwie i żywiołach jego w kraju naszym* zauważał, że „szkoła ... malarstwa historycznego objęłaby ... obrazy ziemi i z życia, czyli obrazy z ludu, a tam, kędy by na szczycie swej doskonałości stanęła, stałaby się sztuką religijnego natchnienia, czyli ostatecznym wlewem barw ziemi, krwi ludu i wiary jego"[7]. Wyróżniające malarstwo historyczne „nagromadzenie wiernych żywiołów przeszłości" łączyło się według Pola z emocjonalno-obrazową ich prezentacją , którą poeta porównywał z podróżą, której celem z kolei jest wysnucie płynącego poprzez dzieje „pasma

[5] A. Bartoszewicz, *O głównych terminach i pojęciach w polskiej krytyce literackiej w I połowie XIX wieku*, s. 206.
[6] M. Janion, *Lucjan Siemieński, poeta romantyczny*, Warszawa 1955, s. 191.
[7] W. Pol, *O malarstwie i żywiołach jego w kraju naszym*, [w:] *Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*, t. 1, s. 35.

miłości". Jak to określał: „a jak się wśród żeglugi na rzece rozległe widoki po brzegach odsłaniają oku, tak objawią się duszy poety — malarza żywe obrazy przeszłości, jeżeli się tym wartem puści"[8]. Ten historyczno-malarsko-podróżniczy kompleks znaczeń, tak charakterystyczny dla literackich „szkiców i obrazków" oraz licznych „albumów malowniczych", znalazł w wypowiedzi W. Pola bardzo wczesną wykładnię, podobnie jak wcześnie sformułowano sądy, że krajobraz jest „liryką malarstwa"[9] i że „powieść rodzajowa zgadza się najzupełniej z malarstwem rodzajowym, podobnie jak historyczne malarstwo z powieścią historyczną stoją na jednej podstawie i na tym samym polu"[10]. Powracało też jak echo przekonanie o związkach pomiędzy sztuką i ziemią polską a przenikającym literaturę i malarstwo pierwiastkiem rodzajowym. Jak o tym pisał J. Kenig: istnieje w Polsce obfitość przedmiotów dla malarstwa rodzajowego wynikająca z wielkości typów ludzkich, strojów, odcieni w obyczajach[10a], a uznawane powszechnie „poezyjno-muzyczne usposobienie narodu"[11] miało sprzyjać sztuce rodzajowej, ponieważ jej istota polegała na „wypowiedzeniu chwili poezji, w pojęciu malowniczym prawdy" w wyrażeniu natury „już nie dokładnym, ale sympatycznym"[12].

Konflikt pomiędzy „naturą na uczynku schwytaną"[13] a wyrażeniem jej „nie dokładnym, ale sympatycznym" był stale obecny podczas rozważań na temat sztuki rodzajowej szczególnie podatnej bądź na zbyt brutalny weryzm, bądź też na daleko idącą idealizację. Nie uprzedzając jednak wniosków przytoczę inną wypowiedź powstałą w latach pięćdziesiątych, potwierdzającą zarówno silnie odczuwane w epoce związki genologiczne pomiędzy literaturą i sztukami plastycznymi, jak i potrzebę zrywającej z „naturą na uczynku schwytaną" swoistej estetyzacji działań artystycznych.

Wypada tu ponownie sięgnąć po opinię sformułowaną przez J. I. Kraszewskiego, którego autorytetu jako pisarza i krytyka nikt już w latach pięćdziesiątych XIX wieku nie kwestionował. Według niego: „Powieść jest tym w literaturze, czym obraz rodzajowy

[8] W. Pol, *op.cit.* s. 36.
[9] R. Berwiński, *Wystawa obrazów w Poznaniu*, [w:] *Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*, t. I, s. 192.
[10] A. G. (Adam Gorczyński), *Obrazki rodzajowe*, [w:] *Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*, t. I, s. 217.
[10a] J. Kenig, *Malarstwo w Warszawie*, [w:] *Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*, t. I, s. 201.
[11] W. Pol, *O malarstwie i żywotach jego w kraju naszym*, s. 29.
[12] Jest to opinia J. Keniga, podaję za: J. Bachórz, *Poszukiwanie realizmu*, s. 52.
[13] J. Kenig, „Gazeta Warszawska" 1851, nr 120, s. 54.

w malarstwie. I tu i tam nie dosyć być wiernym, potrzeba umieć wybrać przedmiot, ubarwić go stosownym kolorytem, oblać światłem, ustawić w pewne linie nadobne"[14]. Sądząc z tej wypowiedzi podobny miał być proces twórczy doprowadzający do powstania rodzajowego obrazu i utworu literackiego, a „przymalarska" frazeologia najwidoczniej ułatwiała wyobrażenie czytelnikowi na czym polega proces idealizacji przedmiotu wybranego i „ubarwionego". Wypowiedź ta włącza się do szeregu konstatacji na temat obrazowości literatury i poetyckości malarstwa, których wynikiem było przeświadczenie, że „wszelka sztuka piękna jest widocznie nie czym innym, tylko obrazowanym pomysłem właściwymi środkami"[15]. Artyści „obrazowali pomysły pod swoim osobistym piętnem"[16], a porównania rodzajów i gatunków literackich i malarskich służyły często celom odbiegającym od tych, jakie przyświecają autonomicznemu światu sztuki.

Interesujący jest tu zespół sądów estetycznych zawarty w opublikowanych w 1849 r. *Artykułach literackich, krytycznych i artystycznych* M. Grabowskiego. Autor *Stanicy Hulajpolskiej* postulował tam, by malować obrazy „z domowego bytu, pejzaże krajowe, widoki miejsc ... interesujących, portrety osób żyjących, a obchodzących ogół narodu, nareszcie kopije"[17]. Przy założeniu „poetyckości" samej natury podkreślana była konieczność powtórzenia przez malarstwo tej samej drogi, po której przeszła wcześniej literatura, bowiem „w szkołach nowej poezji polskiej imiona krajowych rzek i okolic obleczone zostały urokiem, teraz zostaje drugiej sztuce podwoić urok". Według Grabowskiego Polacy jako naród lubujący się w życiu „wiejskim a rolniczym" powinni szczególnie cenić w literaturze sielanki, a w malarstwie — malarstwo pejzażowe, które w swych najlepszych przejawach może być nawet sztuką wyższą niż malarstwo historyczne, ponieważ „źdźbło trawy, obłok na niebie przewyższą niejeden obraz historyczny"[18]. W interesującym nas zakresie rozważań genologicznych krytyk dzielił malarstwo pejzażowe na: „wielkie pejzaże historyczne" oraz „pros-

[14] J. I. Kraszewski, *Kilka słów o powieści* (1852), podaję za: *Kraszewski o powieściopisarzach i powieści*, s. 113/114.
[15] *Literatura i krytyka. Pisma M. Gr* (Michała Grabowskiego), Wilno 1840, t. III, s. 22.
[16] M. Grabowski, *op.cit.*, s. 20.
[17] *Artykuły literackie, krytyczne, artystyczne M... Gr...* (M. Grabowskiego), Warszawa 1849, s. 66.
[18] *Artykuły literackie, krytyczne, artystyczne...*, ss. 126 i 152.

te widoki z natury wzięte", jednocześnie domagając się ścisłości w rozróżnieniach klasyfikacyjnych, bowiem, jak pisał, dzisiaj już nie wystarcza nazywanie obrazem historycznym „każdego obrazu z treści dziejowej, religijnej, mitologicznej, w ogólności obrazu jakiejkolwiek akcji"[19]. Oprócz pejzażu i malarstwa historycznego M. Grabowski interesował się malarstwem rodzajowym, w którym, pomimo niezbyt wysokiego miejsca tego typu dzieł w tradycyjnej hierarchii sztuki malarskiej, upatrywał, podobnie jak J. I. Kraszewski wobec literatury, drogę rozwoju polskiej, artystycznej szkoły narodowej, ponieważ „wszystkie szczegóły bytu byle narodowe, byle w kształtach dziedzicznie przekazanych obchodzą każdego jakby osobiste, rodzime"[20]. W krąg sztuki rodzajowej włączał autor tych rozważań „obszerną strefę obyczajowości dawnej, dla obecnej chwili zupełnie historycznej, ale żyjącej w pamięci i sercu" oraz „obyczajność współczesną" wraz z „przedmiotami branymi z bytu ludu"[21]. Sztuka rodzajowa graniczyła według krytyka z historią i z literacką epopeją, przez co pomimo bycia gałęzią „dosyć bujną, ale nieco podrzędną" na Zachodzie, u nas miała szansę stania się kierunkiem wiodącym, popularnym tak wśród artystów, jak i publiczności. Głoszony przez M. Grabowskiego kult kolorytu lokalnego, szczegółu, zgodności z prawdą historyczną zbliżał go do postulowanego w epoce „malowania wiernego i nie przesadzonego", a przywołanie przez niego nazwisk K. Brodzińskiego, A. Czajkowskiego, H. Rzewuskiego, I. Chodźki obok J. Suchodolskiego, M. Stachowicza i J. Kossaka wskazywało na wzory, jakimi powinny się posiłkować literatura i sztuki plastyczne, by „obchodzić ogół narodu".

Zatrzymałem się dłużej przy zbiorze artykułów M. Grabowskiego, ponieważ jest on znaczący dla przemian zachodzących tak w myśli krytycznej, jak i w samej sztuce około roku 1850. Krajobraz rodzimy, lud, historia, żywioł rodzajowy, to program na tyle obszerny, że możliwy do realizacji poprzez dzieła bardzo różne, tak w doborze motywów tematycznych, jak i środków realizacji for-

[19] Ibidem, ss. 152 i 212.
[20] Ibidem, s. 320.
[21] Ibidem, s. 320 i 321. Jak pisał krytyk: „pragnę... koloru lokalnego, na jaki wreszcie natrafiono w całej poezji współczesnej, a mianowicie w polskiej", *op.cit.*, s. 143.

malnej. Rodzajowość coraz częściej kojarzono ze swojskością i narodowością, a presja tego typu konotacji była tak silna, że niemal dosłownie potraktowano słowa J. I. Kraszewskiego, by nie malować „ani niemieckich po trosze miasteczek, często wcale niepięknych i pospolitych, ani płotów pod pozorem historii, ale to co istotnie piękne, znaczące, charakterystyczne, własne, nasze"[22].

Rodzajowość była w latach pięćdziesiątych czymś tak przemożnym i dominującym w sztuce, iż pojawiły się głosy przeciwne jej minimalizmowi i uproszczeniom. Przeciwko sztuce rodzajowej występowano bądź z pozycji wyznaczonych przez estetykę idealistyczną, bądź w ramach ogólnej troski o poziom sztuki narodowej, która, jak to zauważono, zatracając wielkość sztuki romantycznej zmierzała w kierunku rodzajów i gatunków spłycających wypracowane wcześniej, artystyczne oraz ideowe zdobycze. Przytaczałem wcześniej opinie niechętne „małym formom" tak literackim, jak i plastycznym. Podobnie jak J. Klaczko, A. Świętochowski, P. Chmielowski również J. Kenig rozważając stan sztuk pięknych w Polsce wskazywał na wpływ, jaki miała nowa „obrazkowo-gawędowa" tradycja literacka na zmiany zachodzące w malarstwie. Według Keniga: „Owe gawędy, wspomnienia, pamiętniki wyrodziły w malarstwie ów zwrot rodzajowo-historyczny, owych Husarzy, Lisowczyków, Konfederatów, owe utarczki ze Szwedami, Tatarami, Turkami, fantazyjne, bez znaczenia, bez podniosłości historycznej kompozycji, które jednak więcej jak inne, wyższe pomysły nęcą ku sobie ogół"[23].

Widoczna w wypowiedzi J. Keniga obawa o stan współczesnej mu sztuki narodowej, mająca w czasie wypowiadania tych słów o wiele większe uzasadnienie na gruncie literackim niż malarskim, to stały motyw towarzyszący rozważaniom na temat pierwiastka rodzajowego w literaturze i sztukach plastycznych, w których to rozważaniach nieustannie ścierały się dążenia do sztuki wielkiej z obserwowaną potrzebą sztuki popularnej, trafiającej do mniej wyrobionych estetycznie odbiorców. Skala wartości przedstawiała

[22] J. I. Kraszewski, *Krajobrazy* (1856), [w:] *Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*, t. I, s. 115.
[23] J. Kenig, *Sztuki piękne* (1858), [w:] *Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*, t. II, s. 90.

się tu w ten sposób, że bezwzględnie pozytywne były walory prezentowanego świata — ziemi, ludu, historii, istotny był też dobór ukazywanego motywu, który powinien być syntezą, uogólnieniem typowych sytuacji lub elementem charakterystycznym dla danego regionu, podczas gdy sama rodzajowość, po okresie wczesnych pochwał, napotykała na liczne opory wynikające z zachowanego w pamięci, niskiego miejsca zajmowanego przez ten typ sztuki w tradycyjnej hierarchii sztuk. Ta ambiwalencja sądów trwała przez cały wiek XIX, będąc kolejnym przykładem „długiego trwania"[24] wypracowanych pierwotnie znaczeń przypisywanych określonym pojęciom, a spór o obecność pierwiastka rodzajowego w sztuce trwał aż do czasu, kiedy to doszło do podważenia sensu wszelkiej hierarchii gatunków i rodzajów tak literackich, jak i malarskich.

Jeszcze w 1849 r. W. K. Stattler był przekonany, że: „Malarstwo historyczne, rzeźbiarstwo w posągach zupełnych i architektura olbrzymich pomysłów są przodkującymi w sztukach pięknych: portrety, malowania krajobrazów, sztycharstwo itp. są usiłowaniami drugiego rzędu w sztuce, za jedno i to samo wzięte być nie mogą"[25], podczas gdy A. Gierymski w roku 1890 pisał: „Precz ze starą klasyfikacją na rodzaje — wyższość jednych nad drugimi"[26], jednocześnie jakby nie mogąc czy nie chcąc zrzucić z siebie tradycyjnego uniformu hierarchii gatunkowej dodawał w następnym akapicie: „ale przyjdzie nowa i musi być klasyfikacja"[27].

W licznych utworach literackich powstałych w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XIX wieku spotykamy opisy bliskie współczesnym im obrazom rodzajowym. Ten kolejny układ odniesienia pomiędzy literaturą a sztukami plastycznymi jest na tyle interesujący, że przytoczę tu dwa opisy zaczerpnięte z tekstów powstałych w różnych latach i reprezentujących różną klasę literacką, z których drugi wprawdzie wybiega w sensie chronologicznym poza lata sześćdziesiąte, lecz ze względu na tradycjonalizm stosowanych w nim kryteriów oceny dzieł sztuki może tu być włą-

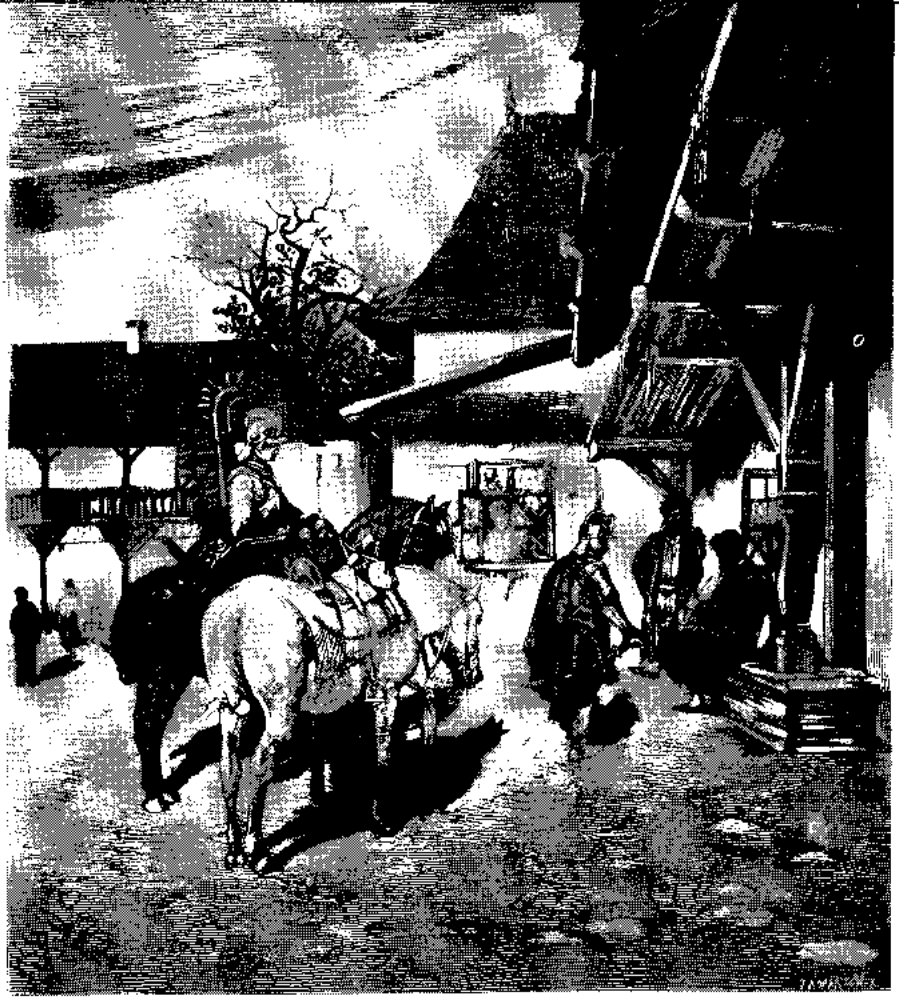
[24] Rozumienie tego terminu wg F. Braudela, por. F. Braudel, *Historia i trwanie*, Warszawa 1971, s. 46—89.

[25] W. K. Stattler, *Myśli względem podniesienia sztuk pięknych w kraju*, [w:] Rocznik Towarzystwa Naukowego w Krakowie, t. 1, 1849, s. 136.

[26] Podaję za: Maksymilian i Aleksander Gierymscy. *Listy i notatki*, s. 309. Dalszy ciąg tego cytatu brzmi: „Stimmung to jest robienie obrazu z uczucia i pamięci, to co innego niż urządzanie sobie natury w mieszkaniu lub choćby na polu. Kto ma więcej pamięci artystycznej, ten większy artysta".

[27] A. Gierymski, *op.cit.*, s. 309.

60. W. Szerner, *Placówka*, 1884



61. A. Kowalski, *Na zwiadach*, 1878

czony jako przykład sygnalizowanego przeze mnie „długiego trwania" niektórych pojęć i metod artystycznych.

W opublikowanej w 1853 r. powieści J. Korzeniowskiego *Garbaty* tytułowy, ułomny malarz Marian rysował z natury „co tylko widział, czy pochylony Łukowski dworek, czy stragan, w którym

siedziała z bułkami stara i oryginalna Żydówka; czy dziadka, który siedział co rano na schodach kościoła ... czy nareszcie samego swego nauczyciela, jak w dziurawym surducie, z teczką pod pachą, z czapką na tył spadającą szedł do szkoły" oraz „iście flamandzki obrazek" ukazujący starą kobietę siedzącą przy stole[28], podczas gdy w opowiadaniu H. Sienkiewicza *Ta trzecia* malarz Władek, główny bohater tego utworu, namalował obraz ukazujący grupę Żydów stojących nad Wisłą, a w tle: „drzewa na Saskiej Kępie całe w zorzy, dalej na Kępie szeroko rozlana woda, tony czerwone, tony ultramaryny, tony prawie stalowe ... Perspektywa powietrzna — rozkosz! przejście od jednych tonów do drugich takie niepochwytne, a cudne, że aż dusza piszczy — naokoło cicho, świetlisto, spokojnie. Melancholia nad wszystkim, że aż chce się wyć — i ta grupa w smutku siedząca tak jakby wszyscy od małego pozowali w pracowniach"[29].

Powszechne przekonanie, że należy w tekście literackim „malować obrazy", skłoniło dwóch autorów „powieści o artyście" do opisywania imaginacyjnych dzieł malarskich bliskich sztuce współczesnej powstaniu cytowanych utworów. Dla J. Korzeniowskiego były nią tworzone w malowniczo-narodowej manierze prace F. Kostrzewskiego, J. Szermentowskiego czy W. Gersona, a dla H. Sienkiewicza stanowiły ją dzieła J. Chełmońskiego i A. Gierymskiego. Jednak nie zawsze żywioł rodzajowo-malowniczy przyjmowany był pozytywnie przez głoszących absolutystycznie pojmowane ideały piękna krytyków i artystów.

N. Żmichowska zwiedzając w 1845 r. warszawską Wystawę Sztuk Pięknych zaskoczona była jej „smutną miernością" wynikającą stąd, że było tam „portretów najwięcej" oraz obrazów „dokładnością celujących szczególnie na wzór flamandzkich ... scen życia warszawskiego". Autorkę *Poganki* raziła trywialność prezentowanych płócien, wśród których przeważały „herbata, Kurierek przy świecy czytany, sławny lichwiarz ważący dukaty, grupa oszustów bankowych i tym podobne ... przez Pęczarskiego, głuchonie-

[28] J. Korzeniowski, *Carbaty*, Wilno 1853, ss. 65 i 80.
[29] H. Sienkiewicz, *Ta trzecia*, Warszawa 1969, s. 14.

mego artystę wykonane". Jak pisała dalej Żmichowska: „Wszyscy zaletę robocie przyznawali, mnie tylko bolało, że na karykaturę pochwytane obrazki nigdy nie stworzą narodowej szkoły"[30].

Pisarce poszukującej na wystawie dzieł godnych miana sztuki narodowej temat rodzajowy, przynajmniej w tych realizacjach jakie oglądała, nie wydawał się spełniać tej roli, jaką Żmichowska chciała przydać malarstwu. Sytuacji tej nie zmieniła omówiona przeze mnie uprzednio kampania krytyczna, w której trakcie lansowano rodzajowość jako jedną z dróg rozwoju polskiej sztuki, bowiem na przykład H. Rodakowskiemu jeszcze w 1893 r. *genre* malarski kojarzył się jedynie z „utylitaryzmem przeniesionym w dziedzinę sztuki"[31].

Powtarzający się w wielu wypowiedziach zarzut merkantylizmu, „zaprzedania ideałów" stawiany artystom uprawiającym sztukę rodzajową, bliski jest opiniom ganiącym „małe formy literackie" za ich minimalizm i uleganie powszechnym gustom. Skrajnym przykładem potwierdzającym sądy o merkantylnych celach przyświecających artystom uprawiającym sztukę rodzajową mogą być wypowiedzi F. Kostrzewskiego, który w swym *Pamiętniku* stwierdza, że aby żyć „z procederu malarskiego trzeba być zabawnym, to jest tworzyć rzeczy małe, wesołe, tanie i na czasie"[32]. Tak więc, sądząc z tych słów, ideały głoszone przez krytyków i artystów w latach czterdziestych i pięćdziesiątych bardzo szybko sięgnęły bruku. Jeszcze w latach pięćdziesiątych ukazywanie scen z życia ludu bliskich sztuce rodzajowej traktowane było jako wyzwanie rzucone tradycyjnym hierarchiom gatunkowym oraz wprowadzenie do sztuki pierwiastka prawdy i „malowania wiernego i nie przesadzonego". Na przykład M. Grabowski chwaląc *Ulanę* J. I. Kraszewskiego pisał do autora tej powieści, że „maluje" w niej „cały żywot ludu wiejskiego, władzę dziedziców i los poddaństwa" i nic nie może „zastąpić twych wybornych obrazów, bo w nich widzimy jak w zwierciadle to co nas otacza, lecz co właśnie w rzeczywistości dla powszedniości i oswojenia nie zwraca uwagi"[33], podczas gdy

62. F. Pęczarski, *Lichwiarz*, 1844

[30] N. Żmichowska, *Listy*, Wrocław 1957, t. II, s. 22.
[31] H. Rodakowski, *Kilka słów o malarstwie*. Przedruk z „Tygodnika Ilustrowanego", Warszawa 1893, s. 30.
[32] F. Kostrzewski, *Pamiętnik*, Warszawa 1891, s. 25.
[33] Podaję za: *Michała Grabowskiego listy literackie*, wydał A. Bar, „Archiwum do Dziejów Literatury i Oświaty w Polsce". Seria II, t. III, Kraków 1934, s. 299.

według F. Kostrzewskiego, dzięki umiejętnemu wykorzystaniu mody na motywy ludowo-rodzajowe „od czasu do czasu jakiś obrazeczek po znajomości się zbyło"[34].

Lata siedemdziesiąte i osiemdziesiąte XIX wieku przynoszą wiele wypowiedzi na temat miejsca i roli pierwiastka rodzajowego w sztuce, w których jak w „flamandzkiej, mikroskopowej źrenicy" ześrodkowują się ówczesne artystyczne spory i antynomie.

Zwolennik „ideorealizmu" w sztuce — H. Struve zarzucał na przykład w 1874 r. A. Gierymskiemu „jednostronność strasznego realizmu" oraz pisał, że: „karczemna brzydota, nędza i zbrodnie pozbawione wszelkiego idealniejszego polotu ducha — oto najulubieńsze, krańcowe tematy dzisiejszego malarstwa rodzajowego"[35], a prawie w tym samym czasie K. Chłędowski, pomimo iż uważał, że „sztuka jest zbiorem podsłuchanych w sercu ludzkim ideałów", chwalił malarzy rodzajowych, takich jak F. Defregger i L. Knaus za prawdę, prostotę, poezję, życie i wyraziste postacie sprawiające, że „przeciwnicy realizmu powinni studiować ich dzieła"[36]. Chłędowski obserwujący współczesną sobie sztukę uważał, że „możemy już nawet mówić o rodzajowości w rzeźbie" i A. Kotsisa nazywał „polskim Defreggerem" ukazującym tematy z ludu, w których przejawiały się „humor i szlachetność uczuć ... i pewien sielski idealizm, który nigdy wszakże nie przekracza dozwolonych granic i nic wyradza się w sentymentalny romantyzm"[37], podczas gdy dla wielu tworzących w tych latach malarzy podjęcie tematyki rodzajowej było nadal formą „zaprzeczenia ideałowi", któremu powinna służyć prawdziwa, wielka sztuka.

W jednym z listów z 1872 r. A. Grabowski pisał do przyjaciela: „malowałem wiele obrazków rodzajowych, lecz ciągle marzyłem o obrazie religijnym, do czego dążąc dużo głów malowałem z natury, aby się wydoskonalić i z pamięci głowy później w obrazach wykonywać"[38]. W kilka lat później W. Gerson zaprezentował w jednym ze swych odczytów interesującą koncepcję źródeł podziału na gatunki w sztuce malarskiej. Według Gersona „podział na rodzaje

[34] F. Kostrzewski, *op.cit.*, s. 19.

[35] Podaję za: J. Detko, *Antoni Sygietyński. Estetyk i krytyk*, Warszawa 1971, s. 103. Według Struvego: „tylko te prawdy mają charakter estetyczny, nadają się na tematy do sztuk pięknych, które podnoszą serce i umysł ponad poziomem codziennej prozy, które oswobadzają ducha od krępujących więzów cielesnej rzeczywistości i pozwalają mu się unieść na skrzydłach ideału w wyższą sferę harmonii, doskonałości", *op.cit.*, s. 103 (jest to opinia z 1875 roku zamieszczona w „Kłosach" nr 502).

[36] K. Chłędowski, *Sztuka współczesna i jej kierunki*, Lwów 1873, s. 78.

[37] K. Chłędowski, *op.cit.*, s. 139.

[38] Podaję za: A. Minich, *Andrzej Grabowski*, s. 165.

wypływa z samego ustroju istoty ludzkiej, ze stosunku jej duchowej połowy do cielesnej"[39], przez co najwyższe są te rodzaje, które mieszczą się najbliżej sfery ducha. W tym kontekście malarstwo rodzajowe nazywane przez Gersona „rodzajem potocznym", jako bliskie sferze materii było najbardziej podatne na pokusy merkantylizacji i najłatwiej porzucało wysokie, uduchowione ideały. W wypowiedziach znanego malarza wyraźnie widoczne są jednak tak znamienne dla epoki ambiwalencje w traktowaniu sztuki rodzajowej, ponieważ oprócz niewątpliwych zarzutów dotyczących spłycania przez nią świata przedstawionego, wskazuje się tam na obecną w tego typu sztuce „prawdę w przedstawieniach i prawdziwą poetyczność w pomysłach"[40]. Jako wybitnych przedstawicieli tego kierunku W. Gerson wymieniał L. Roberta, A. Cabanela, J. F. Milleta, L. Knausa oraz wśród malarzy polskich: J. F. Piwarskiego, A. Kotsisa, B. Streita, A. Kozakiewicza, J. Chełmońskiego, A. Kowalskiego i A. Gierymskiego. Pomijając zasadność łączenia w jedną grupę tak różnych w późniejszych opiniach artystów, jak A. Cabanel i J. F. Millet czy J. F. Piwarski i A. Gierymski, wypowiedź W. Gersona jest o tyle interesująca, że wskazuje na ówczesny „styl odbioru" sztuki preferujący wspólnotę tematyczną jako podstawę oceny i klasyfikacji twórców, jak również jest dosyć wczesną próbą wyodrębnienia w sztuce polskiej tych malarzy, którzy spełnili głoszony przez lata dezyderat tworzenia rodzimych dzieł rodzajowych.

W korespondencji prowadzonej w latach siedemdziesiątych pomiędzy W. Gersonem i J. Chełmońskim oraz S. Witkiewiczem odnajdujemy opinie na temat podziałów genologicznych i związanego z nimi wartościowania konkretnych dzieł sztuki. J. Chełmoński pisał na przykład w 1877 r. do W. Gersona z Paryża, że: „Sztuka tutaj jak wszędzie nieciekawa. Mało prawdziwych artystów, więcej zatrudnieni są handlem. Najlepiej reprezentowany jest pejzaż, po drugie malarstwo z życia zwyczajnego. Ci zaś, którzy poważne przedmioty usiłują przedstawić, nie mają wiele mocy w swoich

[39] *Współczesne kierunki malarstwa przez W. Gersona. Odczyt na dochód osad rolnych miany w Warszawie dnia 28 marca 1876*, Warszawa 1876, s. 7. Jak pisał dalej W. Gerson: „Najwznioślejsze popędy ducha wydają w malarstwie zakres religijny ... życie towarzyskie codzienne w niezmiernie licznych swych objawach wyłoniło z siebie malarstwo obyczajowe i potoczne ... zamiłowanie w powabach przyrody" dało malarstwo krajobrazowe, *op.cit.*, s. 7/8.

[40] W. Gerson, *op.cit.*, s. 33.

dziełach, nie dorównując pierwszym"[41]. S. Witkiewicz, niejako inicjując swe głoszone później wielokrotnie sądy, stwierdzał, że: „Podług mnie z artystycznego stanowiska nie ma złych kierunków, tylko źli albo dobrzy, raczej utalentowani lub bezdarni artyści. Jakkolwiek z etycznego punktu mierząc sztukę, można kierunkom jednym dawać pierwszeństwo, ale to nie jest moim punktem wyjścia"[42]. S. Witkiewicz jako wierny uczeń H. Taine'a nie mógł zapomnieć nauk mistrza głoszących odpowiedniość walorów artystycznych i moralnych dzieła, podczas gdy inny szermierz autonomizmu sztuki malarskiej i zerwania z dotychczasowymi jej hierarchiami — C. Godebski, recenzując warszawską wystawę w 1876 r. po prostu notował, że „dział rodzajowy jest obecnie najżywotniejszym i najbardziej uprawianym w sztuce malarskiej" i na wystawie dominują przez to „obrazy treścią i rozmiarami często nieznaczne, ale prześliczne i prawdą tchnące w wykonaniu"[43].

Rodzajowość, co do której zawsze istniały wątpliwości ze względu na jej „przyziemność" i łatwość do poddawania się niezbyt wyrobionym gustom, funkcjonując jako kryterium oceny dzieł tak malarskich, jak i literackich stawała się „dobrem powszechnym" stosowanym przez krytyków i recenzentów, którzy widzieli w niej raczej wartości pozytywne niż negatywne. Zerwano wprawdzie nici łączące bezpośrednio krytykę okresu przedpowstaniowego z krytyką lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych w tym sensie, że propagowany wcześniej program sztuki narodowej został w tych latach tak w malarstwie, jak i w literaturze zrealizowany, przez co rodzajowość jako kryterium oceniające przeniosła się ze sfery postulatywnej w sferę konkretnych dokonań artystycznych, jednak nigdy nie przerwano linii tradycyjnych ocen i wkazań, które towarzyszyły sztuce polskiej aż do końca omawianego przeze mnie okresu. Badając język ówczesnej krytyki łatwo jest zauważyć, jak rodzajowość zostaje „oswojona", włączona w popularny styl odbioru malarstwa i literatury i jak do końca wzbudza kontrowersje i spory, jeżeli jeszcze w 1890 r. J. Mycielski uważa, że „genre" jest „najniż-

[41] Podaję za: *Materiały dotyczące życia i twórczości W. Gersona*, oprac. A. Vetulani i A. Ryszkiewicz. Źródła do dziejów sztuki polskiej pod red. A. Ryszkiewicza, Wrocław 1951, s. 67.
[42] Podaję za: *Materiały dotyczące życia i twórczości W. Gersona*, s. 67.
[43] C. Godebski, *Listy o sztuce*, s. 198.

szym i najmniejszym ze wszystkich działów malarstwa w ogóle" będąc jednocześnie „ratunkiem dla sztuki" w chwili, gdy „akademizm zaczyna ją przesadnie opanowywać"[44].

Sztuka rodzajowa według autora popularnych „Stu lat dziejów malarstwa w Polsce" powinna sprawdzać się w „przyrodzie, w jej życiu, prawdzie i barwach, w obserwacji realnej rzeczywistości, którą talent i duch artysty na gorącym uczynku chwyta"[45], przez co, sądząc z tej wypowiedzi, wracać do źródeł, na które powoływali się wszyscy autorzy tak literackich „szkiców i obrazków" i powieści obyczajowych, jak i obrazów kwalifikujących się do „genre'u". Nie zawsze jednak rozważaniom genologicznym towarzyszyła taka pewność w ferowaniu ocen jak J. Mycielskiemu. Powracały bowiem dawne spory o związki pomiędzy malarstwem rodzajowym a malarstwem historycznym i pejzażowym mające swe odpowiedniki w sporach na temat roli i miejsca powieści w tradycyjnej hierarchii rodzajów literackich.

W latach sześćdziesiątych na przykład F. Faleński zastanawiając się nad charakterem obrazu namalowanego pzez A. Lessera pisał: „Do jakiego jednak rodzaju zaliczyć *Wydobycie zwłok Wandy*, rzecz nielada kłopotliwa. Do historycznego ani weź. Któż nie wie, że to zmyślenie, że to tylko podanie mroczne, pół mit, pół legenda? A znowu jakby po prostu rodzajem uznać tak głęboko obmyślane, tak poważnie inaugurowane malowidło? Możeby się godziło stworzyć dla niego całkiem nową nazwę. Proponujemy na przykład rodzaj dramatyczny"[46]. Podobne wątpliwości miał też inny recenzent, kiedy to omawiając wystawione w Krakowie dzieło L. Loefflera pt. *Zgon Czarnieckiego* stwierdzał, że pomimo licznych zalet nie jest to obraz namalowany „w wielkim stylu historycznym", ponieważ jest on zbyt mały (jego wymiary wskazują na „przejście od rodzajowego do historycznego przedmiotu"), przez co dzieło to przypomina „kartę nie z Koźmianowskiej epopei, lecz Walterskotowskiego romansu wyjętą"[47]. „Genre" był zatem nadal gatunkiem pośrednim pomiędzy malarstwem historycznym i pros-

[44] *Z pod wieży Eiffel. Wrażenia i opisy skreślił Jerzy Mycielski*, Kraków 1890, s. 209.
[45] *Z pod wieży Eiffel*, s. 209.
[46] F. Faleński, *Z dziedziny malarstwa i rzeźby*, „Tygodnik Ilustrowany" 1868, 1 półr., s. 191. Podaję za: M. Poprzęcka, *Czas wyobrażony*, s. 128. Według M. Poprzęckiej: „Kwalifikacja gatunkowa była ... zgodnie z hierarchią tematyczną, kwalifikacją wartościującą. Stąd tak wiele w krytyce pozornie jałowych, roztrząsań nad zaliczeniem obrazu do stosownego gatunku, bądź usilnych prób stworzenia nowych, odpowiednich dlań kategorii", *op.cit.*, s. 127. Tam też inne przykłady genologicznych rozterek dziewiętnastowiecznych krytyków.
[47] „Tygodnik Ilustrowany" 1860, nr 37, s. 335.

63. A. Lesser,
Wydobycie zwłok Wandy

64. L. Loeffler,
Śmierć Czarnieckiego,
1860

tym „dagerotypowaniem", a w tym samym roczniku „Tygodnika Ilustrowanego" znajdujemy sąd głoszący, że prawdziwy artysta powinien się przejąć potrzebą idealnego piękna oraz że zamiłowanie do rodzajowości jest czymś przechodnim i krótkotrwałym, ponieważ „kraj nasz ma za dużo dobrych instynktów, by prędzej lub później nie uznał podrzędnego znaczenia, jakie ona w sztuce zajmuje"[48].

Pomimo całej batalii prowadzonej w latach czterdziestych i pięćdziesiątych w imieniu sztuki rodzajowej, która miała być jedną z dróg kształtowania polskiej, artystycznej „szkoły narodowej", w popularnym czasopiśmie ilustrowanym na samym początku lat sześćdziesiątych uznano, że rodzajowość jest czymś pośledniejszym niż obrazy malowane „w wielkim stylu historycznym". Jednak wraz z upływem czasu sytuacja ta ulegała stopniowej zmianie. Już w 1865 r. zastanawiano się nad warunkami, jakie powinien spełniać prawdziwy malarz rodzajowy, kiedy to podczas omawiania obrazów A. Kotsisa pisano, że: „Chwytanie prawdy życia i dostrzeganie najmniejszego odcienia charakterystyki duszy i serca, oto są warunki artysty malarza obierającego sobie rodzajowe malarstwo i życie ludzi"[49], a w latach siedemdziesiątych chwaląc prace L. Loefflera zauważano, iż: „Obrazy rodzajowe należą do tych, których przedmiot zwykle zadowala i zajmuje estetycznie. Myśl w nich rzewna, wyraźna, domagająca się współczucia i uznania"[50].

Owo „zadowalanie" estetyczne będące jedną z odmian dziewiętnastowiecznej „poetyki sentymentu"[51] sprawiało, że salony wystawowe i karty czasopism ilustrowanych epoki zapełniały rodzajowe dzieła rzewne i wzruszające, kontynuujące nastrój biedermeierowskiej *Gemütlichkeit* przejawiającej się zarówno w utworach literackich, jak i plastycznych[52]. Przykładowo w opisie ilustracji zatytułowanej *Kotki* czytamy, że: „Miły humor ujmująco przemawia tu do widza i wywołuje uśmiech zadowolenia, o który zapewne chodzi twórcy *Kotków*[53], a w obrazie zatytułowanym *Do terminu* namalowanym przez A. Koniuszko zachwycała „owa rzew-

[48] „Tygodnik Ilustrowany" 1860, nr 37, s. 333.
[49] „Tygodnik Ilustrowany" 1865, nr 299, s. 232.
[50] „Tygodnik Ilustrowany" 1875, nr 373, s. 121.
[51] O dziewiętnastowiecznej „poetyce sentymentu" pisze K. Stępniak w pracy *Poetyka gawędy wierszowanej*, s. 163 i n. Według K. Stępniaka cechami owej „poetyki" było rozpamiętywanie i wspominanie heroicznej przeszłości narodu, związany z tym kult pamiątek, pasywny nastrój niewiary we współczesność i tzw. rzewność wynikająca z przyznawania racji nie rozumowi a sercu. To wyraźne sięganie do modelu wczesnoromantycznej uczuciowości objawiało się również w ówczesnych stylach odbioru i wyborach tematycznych dokonywanych w obrębie sztuki obrazu.
[52] Por. na ten temat uwagi M. Porębskiego w książce *Interregnum. Studia z historii sztuki polskiej XIX i XX wieku*, Warszawa 1975, s. 137. M. Porębski wskazuje na wpływ, jaki mieli na twórczość A. Grottgera wiedeńscy „mali mistrzowie" działający w latach trzydziestych i czterdziestych, którzy „pielęgnowali obserwację drobnych uroków codzienności, wdzięczną barwność kolorów, ilustracyjną dosłowność faksymilowych drzeworytów, winietkową naiwność dekoracji", *op.cit.*, s. 137.
[53] „Tygodnik Ilustrowany" 1890, nr 2, s. 37.

ność tematu uosobiona w matce i synu" równoważona „nader szczęśliwie dobroduszną ale rubaszną i naturalną postacią majstra"[54].

Sądząc z tych wypowiedzi doszło zatem do tego, czego obawiali się wszyscy przeciwnicy literackiej i malarskiej sztuki rodzajowej, kiedy to ambitny program „chwytania życia na gorąco" przemieniono w bibeloty zdobiące mieszczańskie wnętrze, a rodzimość i narodowość niepostrzeżenie wtopiły się w ponadnarodowy nurt sztuki przyjemnej, przytulnej i nieskomplikowanej. Stąd może, a nie tylko z uznawania tradycyjnej hierarchii gatunków wywodziła się opinia tak konsekwentnego czciciela ideału w sztuce, jakim był L. Kapliński, który w przemówieniu wygłoszonym ku czci Jana Matejki, podkreślając zasługi krakowskiego mistrza mówił, że nie poszedł on „za popędem wskazanym przez najnowszy w literaturze kierunek, popędem do luźnych gawęd, do rodzajowych obrazków, gdzie pozorna narodowość i podrzędna malowniczość wykluczają szlachetniejsze rysy i obniżają ducha"[55].

Kryterium rodzajowości było również jednym z kryteriów, jakimi posługiwano się podczas oceny konkretnych utworów literackich. Powszechny sąd, że „obrazowość" jest zaletą dzieła literackiego, sprzyjał pozytywnemu ocenianiu pierwiastka rodzajowego kojarzonego najczęściej z wiernym, lecz „nie przesadzonym" naśladownictwem oraz prawdą w oddawaniu kolorytu lokalnego i charakterystycznych postaci. Do twórców malarstwa rodzajowego porównywano bardzo różnych pisarzy i tak na przykład w recenzji utworów T. T. Jeża pisano, że „gdyby powieściopisarzy można było podzielić jak malarzy na pejzażystów, malarzy rodzajowych, historycznych i religijnych, Jeż z natury swojego talentu należałby do rodzajowych"[56], a według H. Sienkiewicza W. Pol „odtwarzał wiek XVII jak rodzajowy, genialny malarz"[57].

H. Sienkiewicz nie dostrzegał sprzeczności pomiędzy rodzajowością a historią, podobnie jak nie odczuwali jej autorzy licznych rodzajowo-historycznych „szkiców i obrazków" oraz dzieł malarskich, w których ukazywano rodzajowo potraktowane sceny z prze-

[54] „Klosy" 1882, nr 877, s. 252.
[55] *Przemówienie Leona Kaplińskiego na obiedzie danym d. 26 VI 1870 r. Janowi Matejce przez Polaków mieszkających w Paryżu*, Paryż 1870, s. 3.
[56] „Tygodnik Ilustrowany" 1876, nr 28, s. 22.
[57] Podaję za: *Orzeszkowa, Sienkiewicz, Prus o literaturze*, Warszawa 1956, s. 235.

szłości. Dla twórcy *Szkiców węglem* nawet B. Prus był „malarzem ze szkoły flamandzkiej", „poetą" opiewającym uroki współczesnych mu zdarzeń i ludzi[58]; podobnie dla autora recenzji powieści T. T. Jeża rodzajowość była bliska malarskiemu podejściu do tematu oraz uchwyceniu reprezentatywnych dla społeczeństwa „typów" i „charakterów". Jak pisał: „Pomimo pewnej stronniczości w rozkładaniu świateł i cieni na malowane postacie, każda taka postać wyprowadzona przez Jeża ma rysy twarzy wybornie pochwycone, ruchy i mowę sobie właściwą ... szczególniej postacie dodatnie, owe typy ludowe ukraińskie, żydowskie, nawet cygańskie, tak umiejętnie są oświetlone, tak nieznacznie podnoszone w sferę ideału, że wydają się być żywcem brane z rzeczywistości"[59].

Konflikt pomiędzy rzeczywistością a ideałem dzięki „złagodzeniu" tej pierwszej w procesie twórczym, sądząc z przytoczonej powyżej wypowiedzi opublikowanej w połowie lat siedemdziesiątych, nie różnicował sztuki na rodzajową oraz idealną, podczas gdy wcześniej, w 1868 r. J. I. Kraszewski oceniając obraz J. Matejki *Alchemik Sędziwój* klasyfikował go jako „obrazek nie idealny, rodzajowy raczej niż historyczny"[60]. Autor *Rachunków* jeszcze bardzo wyraźnie odczuwał różnice pomiędzy sztuką rodzajową a historyczną lub religijną, jednocześnie umiejscawiając „genre" dosyć wysoko w hierarchii gatunków ze względu na zawarty w nim potencjalnie ładunek emocjonalnie odczuwanej i propagowanej rodzimości[61].

To co u J. I. Kraszewskiego nosiło jeszcze cechy systemu estetycznego, w codziennej praktyce recenzenckiej popartej jedynie bardzo ogólnikową wiedzą o sztuce zamieniało się w swoisty „eklektyzm pojęciowy", za pomocą którego starano się przesłonić własną niewiedzę i brak bardziej precyzyjnych kryteriów oceny. Uporczywie odwoływano się do tradycyjnej hierarchii sztuk, która będąc narzędziem często już nieadekwatnym wobec licznych, wyłamujących się spod wynikających z niej możliwości kategoryzacji poznawczej dzieł, ulegała często kontaminacyjnemu „wzbogace-

[58] H. Sienkiewicz, *Szkice literackie* (1881), podaję za: *Orzeszkowa, Sienkiewicz, Prus o literaturze*, s. 269/70.

[59] Jest to opinia W. Korotyńskiego opublikowana w „Tygodniku Ilustrowanym" 1876, nr 28, s. 22.

[60] *Rachunki z roku 1867 przez B. Bolesławitę*, rok 2, część 2, Poznań 1868, s. 339.

[61] Dla J. I. Kraszewskiego np. F. Kostrzewski był „rodzajowym malarzem swojego kraju", ponieważ „ten kraj począwszy od sosny w borze z krzywymi wiechy aż do czapki organisty i oberwanego spencerka ulicznika ... czuje, zna, kocha i odtwarza wybornie", por. *Rachunki z roku 1866 przez B. Bolesławitę*, Poznań 1867, s. 300.

65. J. Simmler,
Więzienie Katarzyny Jagiellonki z jej małżonkiem Janem księciem Finlandzkim,
1859

niu". Przez to już w 1850 r. spotykamy u E. Rastawieckiego „celujących malarzy historycznych przedmiotów prawie wyłącznie religijnych"[62], a w wydawanych w epoce albumach z reprodukcjami obrazów czytamy o dziełach „obyczajowych", „swojskich", „historyczno-obyczajowych", „religijnych lub rodzajowych z nastrojem petycznym" itd.[63]

Jak pisał L. Siemieński oceniając w 1859 r. obraz J. Simmlera *Więzienie Katarzyny Jagiellonki z jej małżonkiem księciem Finlandzkim*...: „dwa najwyższe życia kierunki — religijny i historyczny mają tu swoją rzeczywistość, swoje że tak powiem sumienie w społeczeństwie" oraz o płótnie L. Loefflera pt. *Wróżka*, że trzyma on „środek między rodzajem historycznym a potocznym"[64],

[62] *Słownik malarzów polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej przebywających przez E. Rastawieckiego*, Warszawa 1850, t. I, s. 100 (takimi malarzami wg Rastawieckiego byli np. S. Czechowicz i T. Konicz).
[63] Por. *Album malarzy polskich*, seria I, Monachium–Warszawa 1876, *Album polskich malarzy z wystawy Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie*, Kraków 1859, *Album malarzy polskich*, Wiedeń 1880.
[64] L. Siemieński — tekst objaśniający [w:] *Album polskich malarzy z wystawy Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych*, ss. 18 i 15.

podczas gdy w 1876 r. dawny przeciwnik malarstwa rodzajowego — H. Struve zauważał, iż „u nas malarstwo obyczajowe swojskie nie wyczerpało ... jeszcze całego bogactwa swych zasobów. Artyści u nas znaleźć jeszcze mogą wiele nowych powabnych i malowniczych materiałów, zaglądając nie tylko do karczmy i na jarmark, ale i pod strzechę wieśniaczą; śledząc uważnie za obyczajami a szczególniej życiem rodzinnym rozlicznych warstw społeczeństwa swojskiego"[65].

Sądząc z tej ostatniej wypowiedzi rodzajowość w latach siedemdziesiątych odczuwana była jako pokrewna „obyczajowości", a tradycyjny *genre* stawał się drogą poszukiwania nowych, „powabnych" scen z życia. Nieprzypadkowo właśnie w tych latach spotykamy coraz więcej rozważań nad istotą powieści obyczajowej starającej się ukazywać świat „ze stanowiska czysto obiektywnego"[66], obiektywność bowiem i „malowanie wierne i nie przesadzone" to ideały, do których dążyły w epoce zarówno dzieła sztuki słowa, jak i obrazu. Zaproponowane przez K. Baucha rozróżnienie pomiędzy ogólnym *genre* a jednostkową, indywidualną historią[67] znajdowałoby tu zatem potwierdzenie, ponieważ zarówno bliskie rodzajowości teksty literackie, jak i wchodzące w jej zakres dzieła malarskie zmierzały w kierunku ponadindywidualnego uogólnienia będącego swoistą alegorią „szczęścia ludu", „miłości macierzyńskiej", „dawnych, dobrych czasów", „swawoli wieku młodzieńczego" itp. przy jednoczesnych ambicjach werystycznych, oddających koloryt lokalny ukazywanych scen i „typów".

M. Głowiński omawiając relacje między dziewiętnastowieczną powieścią a epopeją pisze, że poczynając od okresu romantyzmu epopeja „stała się domeną mitu", podczas gdy przyjmowana niechętnie przez wielu krytyków i pisarzy powieść rozwijała się bujnie pomimo braku ścisłej kodyfikacji i gatunkowych wyznaczników[68]. Nie rozwijając w tym miejscu tego tematu należy jedynie zauważyć, że właśnie powieść będąca swoistym agregatem[69] zdolnym do pochłonięcia różnorodnych, często pozornie sprzecznych wskazań

[65] H. Struve — tekst objaśniający, [w:] *Album malarzy polskich*, Wiedeń 1880, s.nlb.

[66] E. Orzeszkowa, *Powieści obyczajowe J. I. Kraszewskiego* (1880), podaję za: *Orzeszkowa, Sienkiewicz, Prus o literaturze*, s. 129. Według pisarki: „powieść obyczajowa jest to utwór usiłujący przedstawić obraz obyczajów współczesnych ze stanowiska czysto obiektywnego, bez upatrywania i rozwijania w danej sytuacji jakiejkolwiek idei filozoficznej lub społecznej, bez pracowitego zagłębiania się w procesy duchowe i subtelności uczuć i charakterów przedstawianych postaci".

[67] Por. K. Bauch, „Ikonographischer Stil". *Zur Frage der Inhalte in Rembrandt's Kunst*, [w:] tegoż, *Studien zur Kunstgeschichte*, Berlin 1967 oraz uwagi na ten temat J. Białostockiego, [w:] J. Białostocki, *Symbole i obrazy w świecie sztuki*, Warszawa 1982, s. 301.

[68] Por. M. Głowiński, *Gry powieściowe*, Warszawa 1973, s. 164 i n.

[69] We Francji już w 1832 r. uważano, że „powieść nie jest gatunkiem literackim, jest to cała... odrębna literatura czasów nowożytnych mająca swe epopeje, historie, dramaty, komedie, swoją lirykę", podaję za: M. Żmigrodzka, *Proza fabularna w kraju*, [w:] *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku. Literatura krajowa w okresie romantyzmu 1831—63*, Kraków 1975, t. I, s. 151.

wnosiła do tradycyjnej hierarchii literackiej żywioł obserwacji obyczajowej tak bliski sztuce rodzajowej, a dziewiętnastowieczne spory o powieść możemy porównywać ze sporami o miejsce *genre* wśród innych typów malarstwa. Rodzajowość bowiem, która w jednej z wypowiedzi H. Struvego zyskała nawet rangę osobnego stylu[70], w XIX wieku równocześnie przyciągała i odpychała, a śledząc przemiany zachodzące w ówczesnym polskim malarstwie łatwo jest zauważyć, że w zakresie sztuki rodzajowej podlegało ono tym samym procesom, jakim ulegały zarówno „małe formy literackie", jak i będąca ich kontynuacją powieść obyczajowa. Wydaje się, że czym innym były prace powstające w związanej z literacką „cyganerią warszawską" grupie malarzy skupionych wokół M. Olszyńskiego[71], a czym innym jakościowo dziesiątki obrazów rodzajowych wypełniających szpalty czasopism ilustrowanych i sale wystawowe w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Początkowo bowiem ten typ sztuki wpleciony był w konteksty rodzącego się weryzmu i postulowanej szkoły narodowej tak malarskiej, jak i literackiej, by później przekształcić się w najszybciej ulegający komercjalizacji i potrzebom rynku sposób dostarczania wzruszeń łatwych i sentymentalnych. Rodzajowość wczesnych obrazów J. F. Piwarskiego, F. Kostrzewskiego, H. Pillatiego, J. Szermentowskiego, A. Kotsisa czy W. Gersona była, sądząc z doboru ukazywanych scen i z towarzyszącej obrazom myśli krytycznej, odmienna od realizacji „polskich Defreggerów", takich jak B. Łaszczyński, W. Szerner, R. Szwojnicki, L. Straszyński, F. Streitt, W. Strzałecki, A. Kowalski czy A. Kozakiewicz. W pierwszej grupie mamy bowiem do czynienia z wyraźną próbą tworzenia sztuki narodowo-rodzajowej, podczas gdy w drugiej spotykamy się z twórczością rodzajową dobierającą do modnego w Europie typu sztuki motywy rodzime ludowe lub historyczne.

W wieku XIX wyraźna jest ewolucja od romantycznej idei ludu-narodu ku społeczeństwu podzielonemu na możliwe do rozpoznania i wyodrębnienia grupy, które powinny być przez artystów

[70] Por. H. Struve, *Sztuka i piękno. Studia estetyczne*, Warszawa 1892, s. 178. Jak pisał Struve: „Ze względu na treści rozróżnić można w malarstwie styl religijny, historyczny, rodzajowy (obyczajowy) i krajobrazowy, jeżeli z właściwościami charakterystycznymi tych rodzajów sztuk łączy się w sposób wyrazisty strona duchowa, myśl przewodnia artysty", *op.cit.*, s. 178.

[71] Por. na ten temat: *Warszawska cyganeria malarska. Grupa Marcina Olszyńskiego*, oprac. S. Kozakiewicz, A. Ryszkiewicz, Źródła do dziejów sztuki polskiej pod red. A. Ryszkiewicza, t. VIII, Wrocław 1955.

utrwalone wraz ze swym kolorytem lokalnym i regionalną odrębnością. Przejście od adekwatnego wobec ducha narodu, całościowego, wręcz mistycznego oglądu do scjentystycznego widzenia społecznej, wielokształtnej struktury, znalazło swoje odzwierciedlenie również w sztuce rodzajowej, która zmieniając swe autonomiczne układy odniesienia (od siedemnastowiecznego malarstwa holenderskiego do dziewiętnastowiecznej sztuki francuskiej, austriackiej czy niemieckiej), zmieniała też swój charakter i zakres oddziaływania. Interesujące jest prześledzenie jacy artyści uznawani byli w Polsce w wieku XIX za czołowych twórców *genre*.

Pisałem wcześniej o opiniach na ten temat głoszonych przez W. Gersona. Wcześniej, bo już w 1841 r. w „Bibliotece Warszawskiej" pisano o jednej z rycin J. F. Piwarskiego, że na niej: „pięć popiersi szczelnie ugrupowanych tworzy obraz rodzaju flamandzkiego nie bez barwy krajowej"[72], a w 1888 r. w „Kłosach" podkreślano, że bez „typów" utrwalonych w *Kramie malowniczym* „nie powstałoby nasze rodzajowe malarstwo"[73]. Jednak nie zawsze linia przemian biegła tak ustaloną drogą. Przykładowo dla J. Mycielskiego chwalony przez wszystkich jako wybitny twórca sztuki rodzajowej F. Kostrzewski był tylko „humorystą brukowym", podczas gdy A. Kotsis został określony jako „prawdziwy, wdzięczny poeta ludu", którego obrazy rodzajowe nie są, i tu Mycielski cytuje opinię S. Tarnowskiego, „zwykłą fotografią pierwszej lepszej chwili domowego życia"[74].

Kram malowniczy J. F. Piwarskiego nosił podtytuł „obrazy miejscowe". Badając stopniowe wkraczanie „pierwiastka miejscowego" do sztuki polskiej należy niewątpliwie wskazać na rolę, jaką odegrały tu wpływy zarówno siedemnastowiecznej sztuki holenderskiej, jak i na przenikanie w świat literatury i malarstwa zespołu pojęć i dokonań bliskich niemieckiemu biedermeierowi. M. Żmigrodzka omawiając to zjawisko na przykładzie literatury polskiej wskazuje na zauważalny w wielu wypowiedziach i utworach okresu, kiedy pierwiastek rodzajowy był czymś szeroko popularyzowa-

[72] „Biblioteka Warszawska" 1841, t. I, s. 653.
[73] „Kłosy" 1888, nr 33, s. 530.
[74] *Sto lat dziejów malarstwa w Polsce*, s. 646.

nym, „stan zawieszenia" cechujący się odejściem od wzorów romantycznych oraz brakiem zasad, jakimi powinna się posiłkować nowa, odmienna od romantycznej, sztuka. M. Żmigrodzka analizując szereg utworów literackich powstałych po roku 1848 w Polsce proponuje dla nich określenie „realizm rodzajowy", a naczelnymi cechami tego „realizmu" byłoby: odchodzenie od heroicznej koncepcji człowieka, od idei mesjanistycznych oraz od absolutnej negacji rzeczywistości. Jak o tym pisze: nurt ten „przeciwstawiał indywidualistycznemu buntowi romantyzmu nie tylko ponadindywidualne normy tradycji, porządku społecznego, zinstytucjonalizowania religii, ale i przekonanie o nieosiągalności ideału w sferze ziemskiej doczesności"[75], a jego wiara w możliwość indywidualnego odrodzenia moralnego, powrót do „zdrowych pojęć społecznych" oraz swoisty partykularyzm przejawiający się w czci rodzimości, przy jednoczesnym omijaniu bezpośrednich sądów politycznych sprawiały, że właśnie w tej grupie tekstów należy poszukiwać wielu analogii ze współczesnym malarstwem rodzajowym. Przejęcie przez „realizm rodzajowy" tradycji sentymentalizmu, preferowanie współodczuwającej czułości serca pożądanej podczas odbioru tego typu utworów, unikanie ostro zarysowanych konfliktów w połączeniu z „realizmem kondycji" i kultem przodków dawały interesujący konglomerat zasad i pojęć, który dzięki zerwaniu z romantycznym uniwersalizmem oraz immoralizmem sprzyjał powstawaniu cieszących się dużą popularnością „małych form literackich" i wzruszających i swojskich obrazów. Patrząc na wiele spośród powstałych w epoce obrazów rodzajowych nie można się oprzeć wrażeniu, że biedermeierowska *Gemütlichkeit* przeniknęła ich „świat przedstawiony" do tego stopnia, że pomimo zaniku tego typu literatury w Niemczech już przed rokiem 1848[76], a w Polsce przed wybuchem powstania styczniowego, również i później powstawały liczne malarskie i graficzne prace, w których możemy dostrzec wszystkie funkcjonujące w obrębie „realizmu rodzajowego" cechy. Być może, oprócz tak charakterystycznej dla XIX wieku

[75] M. Żmigrodzka, *Polska powieść biedermeierowska*, „Pamiętnik Literacki" 1966, z. 2, s. 390. Na temat pochodzenia samego terminu „biedermeier" oraz sposobów przejawiania się tego nurtu w sztukach plastycznych por. W. Geismeier, *Biedermeier*, Leipzig 1979, tam też obszerna bibliografia tematu.

[76] Por. M. Żmigrodzka, *op.cit.*, oraz W. Geismeier, *op.cit.*, s. 25.

mody na czułostkowość i rzewność zaważyło tu znamienne dla okresu biedermeieru dążenie do złagodzenia i pojednania sprzeczności społecznych i obyczajowych, a propagowany solidaryzm społeczny i zaduma nad pięknem i zdrowiem moralnym „naszego ludu" sprzyjały „malowaniu wiernemu i nie przesadzonemu" obrazów bliskich „artystycznym fraszkom"[77], a nie płócien „przeciskających się ... w najgłębsze szczeliny rodzajowego, zwierzęcego życia ludzkości"[78]. Ten typ odbioru oraz recepcji rodzajowych dzieł sztuki był tak silny, że nawet dzieła odbiegające od czułego i bezkonfliktowego wzorca odczytywano jako „poezję pędzla", przez co np. na twarzach chłopów ukazanych na obrazie *Kiermasz w Tyńcu* A. Kotsisa malowała się „uciecha wewnętrznego zadowolenia", a głównym celem tego zgromadzenia była „pobożność a nie kupczenie"[79].

Porównując przemiany, jakim podlegał nurt rodzajowy sztuki polskiej ze sztuką europejską, nietrudno jest zauważyć liczne analogie wynikające w okresie wcześniejszym ze wspólnoty przekonań ideologicznych (rodzajowa rodzimość jako remedium na stworzenie sztuki narodowej — tendencja żywa w krajach dążących poprzez „koloryt lokalny" sztuki do namiastki niepodległości politycznej bądź, jak w Niemczech, odpowiadającej budzącemu się „duchowi narodu"), jak też z ogólnych tendencji do wprowadzania za pośrednictwem pierwiastka rodzajowego nowego, werystycznego oglądu rzeczywistości. Powodowało to, dzięki daleko idącym związkom i pokrewieństwom warsztatowym będącym skutkiem podobnego typu wykształcenia oraz oddziaływania głównych centrów artystycznych na całą Europę, „kosmopolityzację" całego kierunku, przyczyniając się do odejścia od formułowanych z takim trudem, pierwotnych, narodowych założeń. W popularnych w XIX wieku estetykach np. K. Lemckiego czy E. Verona pisano, że „malarz rodzajowy lubi zwracać się do drobnostek" oraz że „cały świat jest szeregiem rodzajowych zjawisk", nie zapominając jednak, że naczelnym celem tego typu sztuki jest „podniesienie treści powszed-

[77] „Kłosy" 1872, nr 349, s. 170. Według recenzenta „Kłosów": „fraszki artystyczne ustanowią drobnych rozmiarów rysunki, czy to ogólniejszego znaczenia... czy też mające jedynie chwilową wartość, pochwycone ze scen życia, które się jak w kalejdoskopie zmieniają".

[78] Jest to opinia o malarstwie G. Courbeta zawarta w „Kłosach" 1878, nr 656, s. 62.

[79] L. Siemieński, tekst objaśniający [w:] *Album polskich malarzy*, s. 31.

niej, zwyczajnej, nawet płaskiej ... do wyżyny ... w swoim rodzaju idealnej"[80].

Sztuka rodzajowa była sztuką tematyczną i przez to uwikłaną w funkcjonującą w epoce hierarchię tematów. We Francji już w latach dwudziestych dostrzegano załamywanie się tradycyjnej skali wartościowania gatunków, co w 1824 r. zauważył A. Thiers pisząc: „W malarstwie, podobnie jak we wszystkich innych sztukach, następuje dziś rewolucja i o to już „niezmienni" lamentują i krzyczą o barbarzyństwie. Oświadczają, że malarstwo we Francji ginie, że porzucono dobre tradycje; że zaniedbuje się historię dla genre'u"[81], a „rewolucję" tę wykorzystał w 1849 r. J. Champfleury stwierdzając, iż *Kobieta gotująca zupę* F. Bonvina „to obraz historyczny, tak samo jak *Pijacy* Brouwera to dramat"[82].

Krytyk przeciwstawiając się tu hierarchii tematów jednocześnie ulegał jej, uważając, że nobilitacją dla obrazu jest zaliczenie go do malarstwa historycznego, tak jakby sygnalizowana uprzednio przeze mnie „potrzeba uniformu" towarzyszyła w XIX wieku nawet najbardziej skrajnym zwolennikom rozerwania krępującego sztukę gorsetu normatywnych praw i nakazów. Czytając inne relacje z paryskich „Salonów", odnajdujemy podobne pytania do stawianych polskiej sztuce rodzajowej, która wkraczając w lukę uczynioną u nas po zamilknięciu literatury romantycznej, a we Francji po wyczerpaniu się sił szkoły J. L. Davida i malarstwa historycznego, nieustannie wywoływała ambiwalencję odczuć wśród krytyków i artystów. Typowa wydaje się tu postawa zwolennika sztuki realistycznej, jakim był J. A. Castagnary, dla którego Człowiek i Natura byli podstawą wszelkiej wybitnej sztuki. W jego *Filozofii Salonu 1857 roku* spotykamy ocenę współczesnej mu sztuki francuskiej, z której znikło malarstwo religijne i historyczne, a „większość i to poważną większość, stanowią obrazy rodzajowe" przez co „nie ma prawie wielkich płócien, nie ma prawie starych nazwisk: obrazy sztalugowe, masa nieznanych nazwisk"[83]. Dla tego miłośnika dzieł G. Courbeta malarstwo rodzajowe stało na niższym szczeblu drabi-

[80] K. Lemcke, *Estetyka*, przełożył B. Zawadzki, Lwów 1874, t. II, ss. 158 i 159. Por. też E. Veron, *Estetyka*, przełożył A. Lange, Warszawa 1892.

[81] A. Thiers, *Salon tysiąc osiemset dwudziestego czwartego roku*, [w:] *Francuscy pisarze i krytycy o malarstwie 1820—1876*, t. II, s. 23.

[82] J. Champfleury, *Salon 1849 roku*, [w:] *Francuscy pisarze i krytycy o malarstwie*, t. III, s. 15.

[83] J. A. Castagnary, *Filozofia Salonu 1857 roku*, [w:] *Francuscy pisarze i krytycy o malarstwie*, t. III, s. 279.

ny wartościowań niż pejzaż czy portret przez swą „mieszaną naturę i związki z literaturą". Niemniej jednak, jak pisał dalej: „dzięki przedstawianym tematom, które są wyrazem życia, dzięki akcji, obyczajom i uczuciom, temu co Balzak nazywał *Komedią ludzką* — ma ono prawo do poważnego miejsca w sztuce. Trzeba mu zrobić to miejsce"[84].

Sygnalizowany przeze mnie jako „wspólna sfera" literatury i malarstwa „pierwiastek rodzajowy", podobnie jak badania nad pokrewieństwami genologicznymi sztuki słowa i obrazu, również wymaga swego „poważnego miejsca" w refleksji nad sztuką XIX wieku, ponieważ gromadzi on w sobie wiele spośród podstawowych pytań i dylematów epoki. Badania te powinny być prowadzone bez względu na to, że była to istotnie w przeważającej mierze sztuka „nieznanych nazwisk" i powielanych nieustannie, konwencjonalnych „obrazów sztalugowych"[85].

[84] J. A. Castagnary, *op.cit.*, s. 301. Jak pisze o tej wypowiedzi H. Morawska: „Przekreśliwszy tradycyjną hierarchię gatunków malarskich Castagnary tworzy nową, która się jednak zupełnie nie przyjęła. Nie podjął jej żaden ze współczesnych krytyków", *op.cit.*, s. 301, przypis 25.

[85] W związku z tym wypada tu przypomnieć metodę stosowaną przez A. de Tocqueville'a, który, by poznać przeszłość, postanowił przestudiować „wiele dzieł mniej znanych i mniej na rozgłos zasługujących, które wszakże choć napisane nie tak pięknie (jak słynne książki), tym lepiej być może ujawniają rzeczywiste instynkty czasów". Por. A. de Tocqueville, *Dawny ustrój i rewolucja*, przeł. A. Wolska. Wstępem opatrzył J. Szacki, Warszawa 1970, s. 36. Nietrudno jest zauważyć, że ta zasada przyświeca i moim usiłowaniom dotarcia do „instynktów" XIX wieku.

HOGARTH — FLAMANDYZM — RAFAEL

Opozycja pomiędzy światem materii a światem ideału owocowała w XIX wieku licznymi dziełami oraz towarzyszącymi im sądami krytycznymi, w których ta dychotomia znajdowała znaczący, również dla sfery relacji pomiędzy sztukami plastycznymi a literaturą, wyraz. Ówczesna sztuka i estetyka wykorzystywały przypominane po wiekach prace dawnych mistrzów, a nazwiska niektórych artystów stawały się synonimami preferowanych lub ganionych tendencji. Szczególnie często przywoływano nazwiska Rafaela Santi i W. Hogartha oraz pisano o „flamandyzmie" w literaturze, a częstotliwość tych przywołań oraz ich znaczenie dla „korespondencyjnego" wizerunku sztuki w epoce każą baczniej niż to dotychczas czyniono przeanalizować ich wpływ na odniesienia pomiędzy sztuką słowa i obrazu.

W. Hogarth jawił się w XIX wieku jako ucieleśnienie kilku nie zawsze koherentnych cech sztuki. Jego nazwisko najczęściej padało w kontekście rozważań nad dydaktyzmem dzieł tak literackich, jak i malarskich, nad ich funkcją humorystyczną i w trakcie dyskusji nad realizmem oraz jego granicami. W *Poetycyzmach* Novalisa czytamy, że: „Rysunki Hogartha to powieści. Dzieła Hogartha to dowcip rysunkowy, prawdziwie rzymskie satyry dla oka ... Hogarth jest pierwszym poetą satyrycznym, Szekspirem swego gatunku"[1], a dla Stendhala Hogarth był przykładem artysty osiągającego najtrudniejszą do osiągnięcia w sztuce rzecz, a mianowicie własny, wyróżniający go wyraz[2]. Ch. Baudelaire omawiał twórczość angielskiego malarza w szkicu poświęconym wybitnym karykaturzys-

[1] Novalis, *Uczniowie z Sais. Proza filozoficzna — studia — fragmenty*, s. 220/21.

[2] Por. Stendhal, *Historia malarstwa we Włoszech*, [w:] *Francuscy pisarze i krytycy o sztuce*, t. II, s. 62.

tom pisząc o nim, że: „Talent Hogartha ma w sobie coś zimnego, zastygłego, posępnego. Ściska serce. Brutalny i gwałtowny, lecz zawsze przejęty sensem moralnym swoich kompozycji"[3], podczas gdy ponad trzydzieści lat później dla B. Prusa twórca *Kariery rozpustnika* był synonimem wybitnego artysty — znawcy dusz ludzkich i humorysty równego talentem Szekspirowi i Dickensowi. Jak to określał B. Prus: „umysły wielkich humorystów: Szekspira, Dickensa, rysownika Hogartha zdają się być jakby średnimi z całego mnóstwa najrozmaitszych ludzkich uzdolnień. Humorysta w wielkim stylu ... obserwuje wszystko i wszystkich z pobłażliwym spokojem ... W stosunku do ludzi znajduje się jakby na grzbiecie łańcucha gór, skąd po jednej stronie ciągną się łagodne, zielone stoki, po drugiej skaliste otchłanie ... Dla takiej wysokości znikają równie dobrze mali jak i wielcy, bogaci jak i ubodzy, mędrcy jak i prostaczkowie, a pozostaje tylko dusza ludzka, jej nikłe radości i łzy ukryte"[4].

Sądząc z tej wypowiedzi W. Hogarth jawił się polskiemu pisarzowi jako, w sensie dziewiętnastowiecznym, twórca doskonały, obiektywny i współodczuwający, mieszkający na owym „grzbiecie łańcucha gór", którego wyniosłość była tak duża, że pozwalała na neutralne, „przedmiotowe" spojrzenie, i jednocześnie bliski ludzkim troskom i radościom. Nie zawsze jednak nazwisko Hogartha występowało w kontekście tak wysoko pojmowanych funkcji i zadań sztuki. Częściej używano go jako dogodnego skrótu myślowego określającego pewien typ opowiadania bliski „malującym" w sposób „wierny i nie przesadzony" szkicom i obrazkom[5].

Twórczość W. Hogartha znana w Polsce głównie z wydawanych w latach 1794—1835 zeszytów rycin z objaśnieniami G. C. Lichtenberga[6] wcześnie została zauważona przez J. I. Kraszewskiego, który w opublikowanych w 1838 r. *Wędrówkach literackich, fantastycznych i historycznych* omawiał komentarze Lichtenberga zarzucając im, że są zbyt mało literackie, według pisarza bowiem najodpowiedniejszą formą komentarza powinny tu być „całe powieści",

[3] Ch. Baudelaire, *O sztuce. Szkice krytyczne*, s. 151. Dopiero według T. Thoré „bezpośrednie prawienie morałów na wzór kaznodziei w świątyni nie jest właściwe sztuce" i „np. Wenus Milońska, sympatyczny, zadumany filozof Rembrandta, zwykły chłop łowiący ryby nad brzegiem stawu z obrazu Hobbemy, mieli równie dobry wpływ na sumienie ludzkości jak na pół groźne, na pół śmieszne przemowy mistrza Hogartha". Podaję za: H. Morawska, *Kłopoty krytyka*, s. 106.

[4] B. Prus, *Słówko o krytyce pozytywnej*, [w:] *Programy i dyskusje literackie okresu pozytywizmu*, s. 349/50.

[5] Na przykład W. Syrokomla po zapoznaniu się z artykułami zawartymi w „Roczniku Literackim" pisał w 1849 r. w liście do R. Podbereskiego: „Przeczytawszy ... mruknąłem przez zęby: hm! to smaczny orzeszek! I czy ty wiesz, co? ta myśl próby kandydatów za pomocą orzeszka, jak jest pusta, wesoła i niewinna, tak w artystycznym ręku mogłaby stać się bardzo płodnym sujetem, np. do Hogartowskiego obrazu, albo skazki". Podaję za: F. Fornalczyk, *Hardy lirnik wioskowy. Studium o Kondratowiczu-Syrokomli*, Poznań 1972, s. 191.

[6] G. C. Lichtenberg, *Ausführliche Erklärung der Hogarthischen Kupferstiche. Mit verkleinerten aber vollständigen Copien derselben* von E. Riepenhausen, Göttingen 1794—1835.

a nie tylko objaśnienia „szczegółów rycin"[7]. Autor *Witoloraudy* sam wprawdzie nie napisał „całej powieści" według, jak to określał „najpopularniejszego malarza" Anglii, ale uczynił to, choć w skromniejszej formie, J. Dzierzkowski wydając w 1843 r. swe *Hogartowskie obrazy*. Sądząc z wstępnej wypowiedzi Dzierzkowskiego zamieszczonej w tym utworze, W. Hogarth „malował obrazy z życia wzięte", w których jednak nigdy nie posunął się do bliskiej paszkwilowi karykatury, a taka postawa powinna być bliska współczesnym pisarzom, którzy „anatomicznym piórem moralne opisują wrzody"[8]. Autor *Kuglarzy* podkreślał, że i we współczesnym świecie pełno jest rozlicznych, nieraz karykaturalnych „typów" i „charakterów", lecz ze względu na stopień skomplikowania rzeczywistości, w której przyszło żyć dziewiętnastowiecznemu artyście, trudniej jest je odnaleźć, a jeszcze trudniej „ołówkiem lub pędzlem oddać, bo rysy ogólne zlały się pomału w rodzaj podobieństwa familijnego, a rysy szczególne rozprysły się na tak rozmaite odcienie, iż je ledwie piórem uchwycić można"[9]. Stanowiące treść *Hogartowskich obrazów* opowiadanie to dosyć zawiła opowieść o trzech osobach połączonych węzłem intrygi skupiającej się wokół wypadków związanych z omyłkowym posądzeniem jednej z tych osób o kradzież zegarka, a w interesującym nas zakresie związków sztuki słowa i obrazu istotne są tu wskazania odautorskie, w myśl których owe trzy osoby „stanowią grupę obrazu" powstałego dzięki werystycznym, bliskim malarstwu zabiegom pisarza-świadka-obiektywnego obserwatora.

Hogartowskie obrazy J. Dzierzkowskiego powstały w dwa lata po *Mieszaninach obyczajowych* J. Bejły (H. Rzewuskiego), który pisząc o polskich bardach przywołał postać niejakiego B. Hulewicza będącego „istnym Kallotem(!), Hogartem poezji nie piórowej, ale żywej"[10], a w tym samym roku pisano o *Szulerach* F. Pęczarskiego, że są oni „w smaku Hogarta", co nie przeszkadzało w ogólnej ocenie wystawy, na której obraz ten był wystawiany, że jest ona „uboga jak nigdy nie bywała" i nie ma na niej „jednego obrazu co by zajaśniał"[11].

[7] J. I. Kraszewski, *Wycieczka do Anglii. Hogarth*, [w:] tegoż, *Wędrówki literackie, fantastyczne i historyczne przez ...* Wilno 1838, t. I.
[8] J. Dzierzkowski, *Hogartowskie obrazy*, [w:] *Powieści J. Dzierzkowskiego w 1 zupełnym wydaniu*, Lwów 1875, t. IV, s. 303.
[9] Ibidem, s. 303/4.
[10] *Mieszaniny obyczajowe przez Jarosza Bejłę* (H. Rzewuskiego), Wilno 1841, s. 261.
[11] Podaję za: *Warszawskie Wystawy Sztuk Pięknych w latach 1819—45*, oprac. S. Kozakiewicz, Wrocław 1952. Źródła do dziejów sztuki polskiej, t. I, s. 275.

W poprzedzającym artykuł o bardach polskich rozdziale *Mieszanin* zatytułowanym *Poezja narodowa* H. Rzewuski pisał, że: „Dłuto, rylec, pędzel, pióro są narzędzia, aby nimi zachować dla potomności płody myśli i wyobraźni, zastępując podanie, które do odległych pokoleń bez wielkich uszkodzeń nie dochodzi", by następnie porównać znanego gawędziarza z Hogarthem. Sądząc z wielu zamieszczonych w różnych czasopismach i katalogach wypowiedzi i inni polscy twórcy byli zestawiani z angielskim artystą. Przykładowo porównywano do niego L. Straszyńskiego, o którego obrazie zatytułowanym *Kazanie do śledzia* pisano, że jest to scena sarmacka i „prawdziwie Hogartowska"[12], A. Orłowskiego, którego krytykowano za to, że zapomniał, iż chcąc być wielkim „satyrykiem społeczeństwa trzeba mieć nie tylko Hogartowski ołówek, ale i Hogartowski charakter"[13] i M. Płońskiego, którego niektóre prace „w realizmie swym i delikatności wykonania godne są najlepszych utworów Hogartha"[14].

Nazwisko W. Hogartha stało się zatem w pewnym momencie bardziej popularnym sygnałem wywoławczym niż wskazaniem na określoną tendencję w sztuce, a przywołanie go, będące w latach czterdziestych formą opowiedzenia się po stronie sztuki ukazującej „naturę na uczynku schwytaną", w latach późniejszych uległo konwencjonalizacji, której wprawdzie próbował się przeciwstawić w swym artykule B. Prus, lecz która wynikając ze zbyt ogólnikowych, kojarzonych z nim cech sztuki „realistycznej" zawęziła *oeuvre* angielskiego malarza do niewiele znaczącego rysu przepojonego dydaktyzmem weryzmu.

O wiele bogatsze konotacje łączono z „flamandyzmem" w sztuce, który to termin funkcjonował w krytyce polskiej już od połowy lat trzydziestych, będąc pochodną rodzącego się zainteresowania „malowaniem wiernym i nie przesadzonym" oraz powstałą na fali fascynacji filozofią Hegla oceną siedemnastowiecznej sztuki holenderskiej, uznanej przez niemieckiego filozofa za formę przejawiania się oryginalnego, właściwego tylko tej epoce i temu społeczeńs-

[12] „Tygodnik Ilustrowany" 1860, nr 37, s. 336.
[13] *Katalog Ilustrowany Wystawy Sztuki Polskiej od roku 1764–1886*, Lwów 1894, s. XIII.
[14] *Sto lat dziejów malarstwa w Polsce 1760–1860*, s. 191.

twu ducha. Dla Hegla sztuka holenderska była przykładem mocy kreacyjnej człowieka oraz kolejnym dowodem na medialną istotę wszelkiej sztuki, która o tyle ma sens, o ile jest w stanie ukazywać poprzez swą powierzchnię spirytualne pokłady stanowiące o istocie dzieła — produktu ducha przeobrażającego „w swym najgłębszym wnętrzu" zewnętrzną i zmysłową stronę całego materialnego podłoża[15]. Krytycy i artyści polscy przejęli również od Hegla żywą przez cały wiek XIX interpretację sztuki holenderskiej jako sztuki rodzimej, wynikającej z właściwości środowiska i momentu historycznego działającego w tej odległej już w czasie epoce. Według autora *Wykładów o estetyce*: „Holendrzy zaczerpnęli tematy do swych obrazów z samych siebie, z ówczesnej treści swego własnego życia i trudno brać im za złe, że temu, co mieli aktualnie przed sobą, nadali po raz drugi rzeczywistość w sztuce. To, czym się pragnie uraczyć oczy i ducha swoich współczesnych, musi należeć do ich świata, jeśli ma obudzić w nich pełne i prawdziwe zainteresowanie"[16]. Wyraźne w latach czterdziestych i pięćdziesiątych dążenie do tworzenia sztuki bliskiej „swoim współczesnym" sprzyjało przejmowaniu takich właśnie interpretacji sztuki holenderskiej, którą łączono zarówno z „realistyczną" postawą artystyczną, jak i rodzącymi się właśnie formami literackiego wyrazu odbiegającymi przez swą amorficzność i „obrazkowe" odwzorowywanie rzeczywistości od tradycyjnych rodzajów literackich.

W polskiej krytyce artystycznej termin „flamandyzm" pojawił się po raz pierwszy w cytowanym już wcześniej przeze mnie artykule J. I. Kraszewskiego *O polskich romansopisarzach*, gdzie znajdujemy stwierdzenie, że: „Romans i powieść są obrazem jakiejkolwiek epoki świata, życia widzianej nie wielkim, skupiającym okiem historyka, ale drobnostkową, flamandzką, mikroskopową źrenicą"[17]. Sądząc z tej wypowiedzi „flamandyzm" był dla Kraszewskiego synonimem werystycznej wierności przedstawienia oraz szczegółowego, unikającego epicko-historycznych uogólnień toku narracji. Jedocześnie pisarz domagał się, by powieść była zwier-

[15] G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, t. I, s. 267.
[16] G. W. F. Hegel, *op.cit.*, s. 277.
[17] J. I. Kraszewski, *O polskich romansopisarzach*, s. 29.

ciadłem ukazującym „żywe i wierne obrazy naszego pożycia", a jako remedium na tworzenie sztuki narodowej wskazywał bliskie „flamandyzmowi" „drobnostkowe malowidełka obyczajów"[18]. Nie zawsze jednak „flamandyzm" kojarzył się krytykom i artystom z czymś pozytywnym. Wyraźna jest swoista ambiwalencja sądów zauważalna już u Hegla i trwająca przez cały wiek XIX.

Według niemieckiego filozofa różnica pomiędzy najwyżej przez niego cenionym malarstwem włoskim a sztuką holenderską polegała na tym, że Holendrzy „nie chcą czy nie umieją doprowadzić sami z siebie do owych wolnych, idealnych form i sposobów wyrażania, z których istotą w pełni zgodne jest przechodzenie w duchowe, uwznioślone piękno"[19]. Ten popularny w epoce sąd zaciążył na interpretacjach malarstwa holenderskiego oraz na umiejscawianiu go niżej w hierarchii dzieł artystycznych niż malarstwo włoskie pełnego renesansu, ponieważ, jak pisał Hegel: „Mistrzowie holenderscy nie potrafili wznieść się do tak wysokiego jak Włosi piękna formy i wolności duszy"[20].

Rozdźwięk pomiędzy pozytywnie ocenianą umiejętnością brania tematów do obrazów z „samych siebie", a ocenianym ujemnie brakiem „uwznioślonego piękna" sprawił, że sztuka holenderska XVII wieku i „pierwiastek flamandzki" w literaturze spotykały się ze skrajnie odmiennymi reakcjami krytyków i artystów. Możemy wyznaczyć tu wręcz linię podziału pomiędzy dążącymi do ideału przeciwnikami tej sztuki, a bliższymi koncepcji sztuki — zwierciadła swoich czasów jej zwolennikami. Skrajni idealiści, tacy jak np. F. W. Schelling czy w Polsce C. K. Norwid, kategorycznie odrzucali przysłowiową „karczmę flamandzką" będącą dla nich synonimem zupełnego upadku sztuki i przejawem niezrozumienia celów, do jakich powinna dążyć prawdziwa, wybitna działalność artystyczna. Występujący przeciwko pospolitemu naśladownictwu w sztuce Schelling pisał, że „kto potrzebuje iluzji, aby rozkoszować się sztuką i kto aby się rozkoszować musi zapomnieć, że ma przed sobą dzieło sztuki, ten z pewnością w ogóle nie jest do tych przeżyć

[18] *Kraszewski o powieściopisarzach i powieści*, ss. 23 i 40.

[19] G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, t. III, s. 144.

[20] G. W. F. Hegel, *op.cit.*, t. III, s. 147. Nie chciałbym przeceniać wpływu filozofii Hegla na twórczość działających w pierwszej połowie XIX wieku polskich malarzy, chodzi mi tu jedynie o wskazanie na opinie niewątpliwie oddziaływające na ówczesną myśl estetyczną i krytyczną. Na przykład wielkim zwolennikiem Hegla był przez pewien czas J. I. Kraszewski, o którego wpływie na kierunek przemian w sztuce polskiej nikogo nie trzeba przekonywać. Por. też: A. Bar, *Zwolennicy i przeciwnicy filozofii Hegla w polskim czasopiśmiennictwie (1830–50)*, [w:] Archiwum Komisji do badania historii i filozofii w Polsce, t. V, Kraków 1933. Tam dokładne omówienie recepcji filozofii Hegla w Polsce m.in. w „Powszechnym Pamiętniku Nauk i Umiejętności", w „Przeglądzie Naukowym", „Tygodniku Literackim", „Bibliotece Warszawskiej", „Athenaeum", „Tygodniku Petersburskim" i „Gwieździe".

zdolny i co najwyżej może się delektować rubasznymi produkcjami malarstwa niderlandzkiego, które ani nie dostarcza wyższej satysfakcji, ani nie pobudza potrzeb wyższych niż te, jakie można znaleźć również w zmysłach"[21], a podobnie odnosił się do „flamandyzmu" C. K. Norwid, któremu kojarzył się on z „wulgarną rzeczywistością" oraz z obcą poecie, zauważalną we współczesnej mu literaturze tendencją do ukazywania „obrazkowych" scen obyczajowych. „Flamandyzm" bowiem nie był dla Norwida metodą pomocną podczas tworzenia sztuki narodowej, lecz wręcz przeciwnie, wydawał się być pierwiastkiem obcym uduchowionemu i docierającemi do istoty zjawisk charakterowi słowiańskiego narodu polskiego. W liście do Kleczkowskiego w listopadzie 1860 r. Norwid pisał: „Arystokracja nasza jest salon francuski. Demokracja nasza jest karczma flamandzka. Suma: zatracenie tego, co polskie", podczas gdy o *Rejtanie* J. Matejki stwierdzał, że polski parlament na tym obrazie przypomina „wielką karczmę flamandzką", a Rejtan to nie męczennik, ale „wąsaty demoniak, który zawiesiście dokazał swojego i koniec"[22].

Nie zawsze jednak „flamandyzm" w sztuce i w życiu spotykał się z tak jednoznacznie negatywną oceną. Próbujący godzić w swych *Listach z Krakowa* liczne sprzeczności estetyczne epoki J. Kremer pisał np., że obrazy Holendrów „pomimo że są ścisłą rzeczywistością ... są jednak ideałem", ponieważ utrwalono w nich „radość narodu holenderskiego" płynącą z tryumfu nad zwyciężoną, surową naturą, a postacie na obrazach Steena czy Brouwera „zerwały z rzeczywistością" i „wesołość ich tak jest serdeczna, iż niechby poza tą karczmą utonął cały świat z kłopotami swoimi"[23]. Według Kremera zatem Holendrzy umiejętnie łączyli odwzorowywanie świata z niezbędną idealizacją, podczas gdy w bliskiej czasowo *Listom* rozprawie J. A. Czajkowskiego *O poezji w sztukach pięknych* zauważalny był wyraźny dystans wobec „szkoły flamandzkiej", której „malowidła drobiazgowe" mogą widza jedynie bawić i stanowią zamknięty już rozdział w historii sztuki[24].

[21] F. W. J. Schelling, *Filozofia sztuki*, s. 207. W polskiej krytyce artystycznej w XIX wieku nie odróżniano sztuki Niderlandów od „flamandyzmu" i siedemnastowiecznego malarstwa holenderskiego. Najczęściej mylono sztukę flamandzką z holenderską łącząc w jeden zespół pojęć malarstwo Rubensa i obrazy „małych mistrzów" holenderskich oraz Rembrandta. O połączeniu tym decydowała wspólna, jak sądzono w wieku XIX, tendencja tej sztuki, jej rodzajowość, dążenie do odtworzenia szczegółu i sensualizm.

[22] Podaję za: M. Głowiński, *Wokół „Powieści" Norwida*, [w:] tegoż, *Gry powieściowe*, s. 185/6. Tam też omówienie sposobów funkcjonowania „flamandyzmu" w pismach C. K. Norwida.

[23] J. Kremer, *Listy z Krakowa*, s. 143.

[24] J. A. Czajkowski, *O poezji w sztukach pięknych*, s. 152.

W *Nieznanym arcydziele* H. Balzaka znajdujemy opinię, że obrazy mistrza Porbusa, jednego z bohaterów tego opowiadania, są lepsze od dzieł „tego kpa Rubensa z jego górami flamandzkiego cielska przesłoniętego szkarłatem, falami rudych włosów i wrzawą kolorów", ponieważ u Porbusa „jest przynajmniej jakiś porządny kolor, sentyment, rysunek, a to trzy zasadnicze elementy sztuki"[25]. Znamienne dla epoki przekonanie, że posłannictwem sztuki nie jest kopiowanie natury, lecz jej wyrażanie, wypowiedziane *expressis verbis* w utworze Balzaka, wpłynęło na wiele negatywnych ocen twórczości Rubensa, którego obok holenderskich malarzy kojarzono w XIX wieku z „flamandyzmem" w sztuce.

Podobny do Balzaka sąd o twórczości Rubensa wyrażał w Polsce J. I. Kraszewski opisujący w *Latarni czarnoksięskiej* handlarza obrazami, który „wszystkie flakowate nagości" przypisywał flamandzkiemu artyście, a w spisywanych w latach 1858—64 *Kartkach z podróży* piszący, że wprawdzie pojmuje „u drugich zamiłowanie szkoły flamandzkiej, nigdym wszakże podzielić go nie mógł. Rubens też wielkiej przyjemności mi nie sprawia swymi falami mięsa i soczystością tonów"[26]. Pisarz — przeciwnik sensualizmu w sztuce, którego uosobieniem był dla niego P. P. Rubens, w tych samych *Kartkach z podróży* chwalił twórczość M. Hondecoetera i J. van Ruisdaela, w którego dziełach utrwalono „tajemniczy smutek" oraz „ideę fatalności i przeznaczenia"[27].

Ta stała oscylacja pomiędzy światem materii i ducha, „karczmy flamandzkiej" i „prawdziwej poezji" towarzyszyła refleksji nad pierwiastkiem flamandzkim w sztuce przez cały omawiany okres. Śledząc dziesiątki wypowiedzi, w których pojawia się bądź sam termin, bądź jako jego równoważność nazwisko któregoś z dawnych holenderskich lub flamandzkich malarzy, możemy zauważyć jak dużym wahaniom podlegało związane z „flamandyzmem" w sztuce wartościowanie coraz bardziej popularnych, bliskich obrazowaniu współczesności nowych gatunków literackich i malarskich.

K. Gaszyński w wierszu *Malarze flamandzcy*, po wymienieniu

[25] H. Balzak, *Nieznane arcydzieło*, [w:] tegoż, *Komedia ludzka*, t. XXII. *Studia filozoficzne*, przełożył J. Rogoziński, Warszawa 1964, s. 14.
[26] J. I. Kraszewski, *Latarnia czarnoksięska*, s. 168, tam też opis salonu marszałka, w którym znajdował się obraz „z nogą z nagniotkami" przypisywany „z powodu widocznych na niej nagniotków z talentem odrysowanych i śmiało kolorowych" Rubensowi, *op.cit.*, s. 53/4; cytat drugi według: J. I. Kraszewski, *Kartki z podróży 1858—64*, Warszawa 1972, t. 1 s. 44. O wpływie twórczości Ruisdaela na malarstwo C. D. Friedricha por. H. Börsch-Supan i K. W. Jähnig, *Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmässige Zeichnungen*, München 1973, s. 279, por. też J. Białostocki, *Motywy śmierci w sztuce XVIII i XIX wieku*, [w:] tegoż, *Symbole i obrazy*, s. 446.
[27] J. I. Kraszewski, *Kartki z podróży*, s. 399.

takich nazwisk, jak Teniers, Van Ostade, Van Dyk(!), Rubens i Rembrandt, pisał, że lubi tych twórców, chociaż tym malarzom będącym „wiernymi tłumaczami natury" zabrakło „południowego w żyłach ... zapału/ By tę piękną naturę wznieść do ideału"[28]; podobnie J. I. Kraszewski w jednym z listów do M. Grabowskiego żalił się, iż nie potrafi w pełni oddać w swych pracach malarskich istoty ukazywanego fragmentu natury, a „prosta reprodukcja flamandzka nie zaspokaja wymagań sztuki i jest tylko ... nie sztuką ale sztuczką"[29].

Zarysowany przez krytykę już w połowie lat trzydziestych XIX wieku program „flamandzkiego malowania" sprzyjający awansowi licznych „zarysów", „szkiców" i „obrazków" został w latach późniejszych wykorzystany jako jeden z elementów rodzącej się powieści obyczajowej, do której często wprowadzano „flamandzkie obrazki" będące wyodrębnionym w tekście, bliskim sztuce malarskiej, autonomicznym opisem.

Przytaczałem wcześniej fragmenty powieści J. Korzeniowskiego *Garbaty*, a z tego typu scenami spotykamy się w wielu powstałych w latach pięćdziesiątych utworach literackich, jednak zamieszczanym w tych tekstach, autonomicznym, bliskim „flamandyzmowi" opisom towarzyszyła stale obawa o miejsce sztuki flamandzkiej w hierarchii absolutystycznie pojmowanej sztuki „w ogóle". Według bohatera powieści J. Korzeniowskiego — malarza Mariana, w portretach malowanych przez malarzy flamandzkich zawarto najistotniejsze pierwiastki stanowiące o wielkości sztuki — prawdę i życie. Jak o tym mówił literacki artysta: „patrząc na taki portret nie myślę wcale czy to osoba historyczna lub niehistoryczna, ale widzę przed sobą żywego człowieka, ze wszystkimi warunkami bytu, z całym wyrazem tej duszy i myśli, jaka w tej piersi tkwić i w tej głowie ruszać się i pracować mogła"[30], podczas gdy w *Sfinksie* J. I. Kraszewskiego malarz Batrani, Włoch z pochodzenia, pracujący w Wilnie, pomimo uznania dla sztuki Holendrów, u których cenił „wykwintną robotę", poszukiwał „siły u Michała Anioła",

[28] K. Gaszyński, *Malarze flamandzcy* (1835), podaję za: *Zbiór poetów polskich XIX wieku*, księga 2, oprac. P. Hertz, Warszawa 1961, s. 445.
[29] Podaję za: *Michała Grabowskiego listy literackie*, wydał A. Bar, „Archiwum do dziejów literatury i oświaty w Polsce", seria II, t. III, Kraków 1934, s. 170.
[30] J. Korzeniowski, *Garbaty*, s. 16/17.

idealnej piękności linii i wyrazu u Rafaela, wdzięku naiwnego u Fra Bartolomeo, kolorytu u Tycjana, Palmy i Bellinich"[31].

Nieprzypadkowo wymieniono tu nazwisko Rafaela Santi, ponieważ był on często przeciwstawiany jako najwybitniejszy „idealny twórca" artystom bliższym „karczmie flamandzkiej". Jeszcze w połowie lat osiemdziesiątych w *Szkicach estetycznych*, napisanych przez M. Massoniusa, znajdujemy opinię, że sztuka Rafaela jest nieskończenie wyższa i piękniejsza od rodzajowego malarstwa niderlandzkiego, a dzieje się tak dlatego, że „idee, które ożywiają obrazy Rafaela nieskończenie są wyższymi od idei, dajmy na to Teniersa"[32]. Pomimo tak kategorycznych sądów Massonius doceniał wielkość Rembrandta, którego porównywał nawet z Rafaelem i nazywał „największym malarzem rodzajowym" oraz, jak cały wiek XIX, chwalił Ruisdaela za „piękno wewnętrzne" w pejzażach.

Wierzący w absolutne piękno M. Massonius bliski był tym wszystkim artystom i krytykom, którzy widzieli w sztuce flamandzkiej uleganie przyziemnym gustom i formę merkantylizacji ideałów, które powinny przyświecać artyście. Taką postawę wobec tej sztuki, którą sygnalizowałem omawiając pierwiastek rodzajowy w literaturze i w malarstwie, wyraził wcześniej, bo już w 1846 r. K. Jaxa-Komornicki w szkicu pt. *O kompozycji, czyli tworzeniu w malarstwie* pisząc, że „szkoła flamandzka" w malarstwie mogła powstać „po wyziębieniu wiary w tych krajach", w których „kupiec estetykiem być przestał" i gdzie zapanowały „materialne gusta" prowadzące do powstania „merkancyjnego kierunku"[33]. W wypowiedzi tej dają się słyszeć dalekie echa innej, słynnej w epoce opinii o „flamandyzmie" zawartej w artykule A. Mickiewicza pt. *O nowoczesnym malarstwie w Niemczech*, w którym postępującą desakralizację sztuki przypisywał poeta Reformacji i będącemu jej wynikiem malarstwu tworzonemu „dla zabawy bogatych mieszczan i kramarzy"[34].

W latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XIX wieku opinie na temat „pierwiastka flamandzkiego" w malarstwie i literatu-

[31] J. I. Kraszewski, *Sfinks*, Poznań 1874, s. 109 (pierwodruk 1847).
[32] *Szkice estetyczne przez Mariana Massoniusa*, s. 7.
[33] K. Jaxa-Komornicki, *O kompozycji czyli tworzeniu w malarstwie*, „Athenaeum" 1846, z. 4, s. 118.
[34] Por. A. Mickiewicz, *Pisma estetyczno-krytyczne*, s. 121/2. Według poety „Reformacja pozbawiła służbę bożą poetyckiego uroku, przecięła kanały, które odżywiały sztukę, utrzymując ją w związku z niebem. Od tego czasu artyści mieli opuścić świątynię. Rozproszeni po świecie, jedni błąkali się po polach i lasach, obserwując i naśladując martwą przyrodę (krajobraz), inni zakładali swe pracownie na placach i rynkach i pracowali dla zabawy bogatych mieszczan i kramarzy (szkoła flamandzka)".

rze kształtowały się głównie na podstawie sądów zawartych w pismach H. Taine'a, choć nadal funkcjonowały też tradycyjnie ambiwalentne wobec tego pierwiastka zdania o jego jednoczesnych zaletach i wadach.

H. Taine idąc w swej ocenie malarstwa Niderlandów częściowo za Heglem widział w tej sztuce formę objawiania się „energii czynnej narodu" oraz przejaw mechanizmu dziejów, w którego wyniku „wiek symboliczny ustąpił miejsca wiekowi malowniczemu". Podkreślając wpływ klimatu, krajobrazu i potrzeby pracy na sztukę ludów Północy Taine dostrzegał w siedemnastowiecznym malarstwie holenderskim sztukę wolną „od zamysłów filozoficznych i zboczeń literackich", preferującą autonomicznie pojmowane wartości malarskie, takie jak kolor i światłocień, oraz służącą oddawaniu nie ideału, lecz rzeczywistości. Jak pisał: „Nie ma szkoły, w której talenty oryginalne byłyby tak liczne ... ideał jest za ciasny i mieszkać w nim mogą tylko dwaj lub trzej geniusze, realizm jest olbrzymi i dostarcza miejsca pięćdziesięciu talentom"[35].

W Polsce w podobnym duchu utrzymana była opinia na temat malarstwa holenderskiego ogłoszona przez S. Witkiewicza, który sformułował ją w trakcie dyskusji z H. Struve, broniąc w pracy *Malarstwo i krytyka u nas* zasad sztuki naturalistyczno-impresyjnej[36]. Podobnie też oceniali „pierwiastek flamandzki" w sztuce tak różni pod innymi względami artyści, jak H. Sienkiewicz i A. Sygietyński.

Według autora *Szkiców węglem* naturalizm literacki bliski był „szkole flamandzkiej" w malarstwie poprzez swe dążenie do prawdy oraz „malowanie wierne ... łapanie życia na gorącym uczynku"[37]. „Flamandyzm" był dla H. Sienkiewicza kryterium wartościującym, bliskim wysoko cenionej przez niego „plastyczności", oddziaływania na wszystkie pięć zmysłów i władania „pędzlem i farbami", podczas gdy A. Sygietyński dostrzegał we współczesnej sobie powieści pojmowanej jako „historia życia, jako dzieło natchnione prawdą, jako malarstwo obyczajów" dalszy ciąg „Van Ostade'ych, Teniersów, Rembrandtów"[38].

[35] H. Taine, *Filozofia sztuki*, s. 206.

[36] Tak określa stanowisko S. Witkiewicza wobec koloru M. Rzepińska, por. M. Rzepińska, *Problem koloru w polskiej myśli o sztuce*, [w:] *Myśl o sztuce*. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa 1976.

[37] Podaję za: *Orzeszkowa, Sienkiewicz, Prus o literaturze*, s. 193.

[38] A. Sygietyński, *Pisma estetycznoliterackie*, s. 88. Krytyk ten w twórczości E. Zoli widział kontynuację zmysłowego malarstwa J. Jordaensa porównując opisy Zoli do płócien flamandzkiego malarza, z których „cieknie lubieżność i uderzająca rozkosz używania", *op.cit.*, s. 241/2.

Nie oznacza to, że wszyscy krytycy i pisarze działający po „przełomie scjentystycznym" jednocześnie pozytywnie oceniali „pierwiastek flamandzki" w sztuce. Sądząc z artykułu pt. *Artyści i artyzm* P. Chmielowski niezbyt chętnie odnosił się do sztuki holenderskiej „gdzie pełno zarżniętych kaczek i biegających psów, kóz i cieląt"[39]. W opublikowanym w 1876 r. zbiorze opowiadań J. Blizińskiego pt. *Dziwolągi i humoreski* odnajdujemy w opowiadaniu *Pan Maciej* postać wiecznego rezydenta, którego do jadalni oprócz apetytu „ciągnęło ... jeszcze co innego. Tym „czym innym" był pewien obraz, czyli jak nazywał malatura holenderskiej szkoły, wystawiający ciemności nieprzeniknione, tej malaturze przyglądał się od kilku lat codziennie pięć razy na dobę z wielką uwagą starając się dociec, co mianowicie reprezentują niektóre przedmioty wyraźniejsze ... wśród cieniów"[40].

Widzimy więc, że nawet uwzględniając humorystyczny cel, jaki przyświecał autorowi *Dziwolągów*, „malatura holenderskiej szkoły" nadal stanowiła dogodny przedmiot refleksji, chociaż z poziomu polemicznie odczuwanej „karczmy flamandzkiej" spadła na poziom dostępny czytelnikom różnych „dziwolągów" i „humoresek".

Jeszcze w 1857 r. J. Klaczko krytykując powieść J. Korzeniowskiego *Krewni* pisał o niej, że jest to „flamandzkie malowanie flamandzkich gatunków flamandzkim sposobem"[41] traktując określenie „flamandzki" jako synonim ukazywania rzeczywistości „coraz bardziej płaskiej, zuniformizowanej, kupiecko-mieszczańskiej, zatomizowanej i bezmyślnej"[42], podczas gdy dla recenzenta obrazu J. Brandta *Biwak na ulicy Harlemu*, będącego ilustracją jednej ze scen *Pamiętników* J. Ch. Paska, skojarzenie ze sztuką niderlandzką nie było czymś pejoratywnym, ponieważ, jak pisał, J. Brandt „tak dalece przejął się treścią *Pamiętników* i tak naturalnie scenę wyraził, jakby to tylko współczesny artysta niderlandzki uczynić był w stanie"[43].

Nawet pobieżne przejrzenie dziewiętnastowiecznych wypowiedzi na temat malarstwa polskiego prowadzi do wniosku, że

[39] P. Chmielowski, *Artyści i artyzm*, [w:] tegoż, *Pisma krytycznoliterackie*, Warszawa 1961, t. 1, s. 154.

[40] J. Biziński, *Dziwolągi i humoreski*, Kraków 1962, s. 173/4 (pierwodruk 1876).

[41] Podaję za: J. Bachórz, *Jak czytano powieści Józefa Korzeniowskiego*, [w:] *Problemy odbioru i odbiorcy*. Studia pod red. T. Bujnickiego i J. Sławińskiego, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1977, s. 182.

[42] Por. J. Bachórz, *op. cit.*, s. 182. Według J. Bachórza „Flamandzkie" gromadzenie szczegółów było semantycznie puste dla typowego romantyka. Wiadomo, że sceny nieskazitelnie werystyczne znajdują się w najbardziej romantycznych utworach, ale żaden romantyk nie zgodziłby się na to, by weryzm uczynić wartością samą dla siebie", s. 181.

[43] „Klosy" 1868, nr 166, s. 114.

związki ze sztuką „flamandzką" nie były poczytywane jako coś negatywnego, a na miano twórców bliskich siedemnastowiecznej sztuce „niderlandzkiej" zasłużyli sobie tak różni twórcy, jak A. Orłowski, J. F. Piwarski, J. Pankiewicz czy W. Czachórski. Podkreślano bądź aspekt „krajowy" „rodzaju flamandzkiego", bądź też analogiczny sposób wykonania bliski „holenderskiej precyzji" w odtwarzaniu natury. Porównując te opinie na przykład z sądami współczesnej im krytyki francuskiej łatwo zauważyć, że są one bardzo podobne, ponieważ i tam spotykamy zdanie, że podstawowymi cechami sztuki Flamandów były „naśladownictwo i prawda"[44] i nawet taki zwolennik hasła *L'art pour l'art* jak T. Gautier, chwalił flamandzką miłość do „pyzatych obłoków, świeżej soczystej trawy, wiatraków ... rozwichrzonej łoziny, szczekającego psa, dziobiącej kury, do tysiąca bliskich i uroczych drobiazgów, których istnienia sztuka francuska nigdy nie podejrzewała lub którymi gardziła"[45].

Prawdziwy podziw dla „flamandyzmu" w sztuce zapanował jednak wraz z rozwojem tendencji realistyczno-naturalistycznych, kiedy to w odległej o dwieście lat działalności „małych mistrzów" holenderskich dostrzeżono najbliższą sferę tradycji. Nieprzypadkowo tak fanatyczny zwolennik sztuki realistycznej, jakim był T. Thoré-Bürger, opublikował w 1866 r. monografię Vermeera van Delft, a liczni krytycy i artyści wskazywali na związki pomiędzy malarstwem holenderskim „lubującym się zawsze w drobiazgowym odtwarzaniu życia codziennego" i pisarstwem E. Zoli[46].

Dla T. Thoré malarstwo holenderskie było spełnieniem ideału „sztuki dla człowieka" i stanowiło istotny argument na rzecz współczesnego mu realizmu dzięki swej mieszczańskości, intymności i rodzajowości[47]. Jak pisał: „tylko Holendrzy, zamiast przedstawiać papieży i książąt, używali jako modeli prostych malarzy, dzielnych łuczników, nie przestrzegających etykiety burmistrzów, uczciwych i wesołych pracowników, przedstawiali tłum, wszystkich — w tym kraju równości"[48]. Porównując tę ogłoszoną w 1860 r.

[44] A. Decamps, *Muzeum. Przegląd Salonu 1834 roku*, [w:] *Francuscy pisarze i krytycy o malarstwie*, t. II, s. 142.

[45] T. Gautier, *Salon 1837 roku*, [w:] *Francuscy pisarze...* t. II, s. 260.

[46] Por. na ten temat opinie J. de Graafa i C. Vanwelkenhuyzena omawiane przez J. Kulczycką-Saloni w książce *Literatura polska lat 1876–1902 a inspiracje Emila Zoli*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1974, s. 75, tam też obszerna bibliografia zagadnienia. Jak pisał H. Sienkiewicz: E. Zola „swoją plastykę każe ... czytelnikowi odczuwać wszystkimi pięciu zmysłami. Z tego względu jest realistą w całym znaczeniu tego wyrazu. Żaden też pisarz przed nim nie uwzględnił tak dalece świata zjawisk, natury martwej i w ogóle tła. Jest to prawdziwy Holender", H. Sienkiewicz, *O naturalizmie w powieści. Dwa odczyty* (1880), [w:] *Programy i dyskusje literackie okresu pozytywizmu*, s. 442.

[47] Por. na ten temat: H. Morawska, *Kłopoty krytyka*, s. 119.

[48] W. Bürger, *Musées de la Hollande* (1860), podaję za: H. Morawska, *op.cit.*, s. 129.

wypowiedź z opinią na temat sztuki holenderskiej J. Kremera, który chciał pogodzić obecne w tej sztuce — „ścisłą rzeczywistość" oraz „ideał", widzimy jak stopniowo z konotacji łączonych z „flamandyzmem" w sztuce wypierano tradycyjne dążenie do ideału i jak z kolei idealizacja obejmowała rzeczywistość zaludnioną przez owych „prostych marynarzy, dzielnych łuczników ... i wesołych pracowników", tak jakby jedna utopia musiała być zastąpiona przez inną o odmiennym zwrocie, lecz o podobnym, irrealnym charakterze.

Tym, co odróżnia wizerunek sztuki „flamandzkiej" rysujący się w krytyce francuskiej i w polskiej, jest wyraźne w tej ostatniej łączenie „flamandyzmu" z ideą sztuki narodowej. Jeszcze według J. Kremera sztuka holenderska „wprowadzała nas w najniższe, w najplugawsze sceny plugawego życia. Ta sztuka tutaj zrzuciła pychę z serca i awanturuje się po szynkowniach ... karczmach, wśród ... wyziewów piwnych, hucznych opilców, rubasznych śpiewów, bijatyk, kart", co nie przeszkadzało jej być „klejnotami nieoszacowanymi każdej galerii"[49]. Dla J. I. Kraszewskiego opisującego Pińsk i Pińszczyznę przypominały one widoki Holandii, ponieważ podobne tu były „piaski i chmurne niebo ... i powietrze ciężkie, a prawie solą przesiąkłe"[50]. Powracamy więc do ukrytych w rodzimym krajobrazie obrazów „flamandzkich nie bez barwy krajowej", które w sposób dosyć przewrotny zostały włączone do programu malowania swojskich „krajowidoków". Przewrotność ta polegała na tym, iż współtwórcy tego programu wskazywali na malarstwo holenderskie jako na wzór dla polskich malarzy i jednocześnie przestrzegali przed jego zbyt dosłownym naśladowaniem. J. I. Kraszewski, jakby zapominając o wcześniejszym pozytywnym wartościowaniu Holandii i jej widoków, w dalszej partii cytowanego fragmentu życzył któremuś z polskich malarzy, by „zamiast kopii nic nie znaczącej flamandzkiej karczemki" zrobił „obraz tego miejsca tak oryginalnego na wiosnę ... kiedy się tłumy zbierają na brzegu i zabłocona populacja Pińska stoi nad wodą i ożywa ruchem

[49] J. Kremer, *Listy z Krakowa*, s. 142.
[50] J. I. Kraszewski, *Wspomnienia Wołynia, Polesia i Litwy*, s. 112.

przemysłu i handlu. Do tego dodać by potrzeba otwartą a wielce brudną karczmę, co najwięcej różnych Żydów, kowala w czarnym skórzanym fartuchu ... dzieci i bachurów ... i jednego Izraelitę w koczu, w sobolach, króla tego handlu i ruchu poglądającego dumnie z góry na płynące nadzieje"[51].

Opisana przez autora *Wspomnień Wołynia, Polesia i Litwy* kompozycja malarska będąca próbą stworzenia za pomocą słów obrazu chwytającego naturę „na gorącym uczynku", to wykorzystujący zdobycze „flamandyzmu" program dla szeregu powstałych w późniejszych latach płócien F. Kostrzewskiego, J. Szermentowskiego czy W. Gersona. „Prawda natury" przeplatała się tu z czerpiącym z holenderskich wzorów doborem motywów, a „karczma flamandzka" nabierała rodzimego kolorytu. Kojarzony ze swojską rodzajowością „flamandyzm" mógł też przybierać postać sztuki realizującej wzorowo postulat odtwarzania natury, a pośród wielu malarzy polskich, których dzieła i wypowiedzi możemy obecnie prześledzić, obok C. K. Norwida jedynie tak skrajny piewca ideału w sztuce jak H. Siemiradzki był bezkompromisowym przeciwnikiem rodzajowej sztuki holenderskiej i niemieckiej[52], podczas gdy inni odnosili się do niej przychylnie bądź samemu trawestując jej formy, bądź też oceniając ją pozytywnie wtedy, gdy we własnej twórczości nie korzystali z wypracowanych przez nią wzorów.

Przykładowo, P. Michałowski w jednym z listów z 1846 r. pisał z Amsterdamu: „Teraz widziałem arcydzieła Rembrandta, Steena, Holbeina, Pottera, o których nawet wyobrażenia nie miałem" podkreślając, że „w jednym obrazie Pottera, którego nieforemny sztych u siebie mamy, znalazłem rozwiązanie prawie wszystkich trudności, które wykonanie zwierząt wielkości naturalnej przedstawiać może"[53], a według S. Witkiewicza tacy artyści jak Teniers, Brouwer, van Ostade, Snyders i Rembrandt „okryli ... sławą swoją ojczyznę, byli źródłem jej bogactwa i do dziś dnia są jej dumą"[54].

I. Jakimowicz — autorka prac najpełniej na gruncie polskiej

[51] Ibidem, s. 112.
[52] Por. na ten temat J. Dużyk, *Siemiradzki. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1986, s. 129.
[53] Podaję za: Piotr Michałowski. *Rys życia* ... s. 95.
[54] S. Witkiewicz, *Malarstwo i krytyka u nas*, [w:] *Sztuka i krytyka u nas, Pisma zebrane*, t. 1, s. 109/10.

historii sztuki ukazujących związki pomiędzy dziewiętnastowiecznym malarstwem polskim a siedemnastowieczną sztuką holenderską[55], wskazuje na wpływ, jaki miały na szereg obrazów powstałych w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych oryginalne płótna flamandzkie i holenderskie znajdujące się w kolekcjach T. Zielińskiego, J. F. Piwarskiego czy Ł. Dąmbskiego. Według I. Jakimowicz zainteresowanie tego typu sztuką wynikało nie tylko z tak charakterystycznego dla epoki historyzmu, lecz również z widocznej choćby we Francji chęci potwierdzenia własnej, coraz bliższej postawom realistycznym twórczości poprzez „uświęcający" ją niejako kanon artystycznej tradycji. Autorka monografii poświęconej kręgowi malarzy związanych z mecenatem T. Zielińskiego podaje szereg przykładów dosłownych kopii i bardziej swobodnych transpozycji malarstwa dawnych „małych mistrzów", wykonanych przez takich malarzy, jak: F. Pęczarski, K. Żwan, J. Richter, Ch. Breslauer, W. Kasprzycki, J. P. Łuszczyński, H. Beyer, L. Molinari, A. Ślendziński, J. F. Piwarski, F. Kostrzewski[56], a liczba tych przykładów świadczy o żywej obecności „pierwiastka flamandzkiego" nie tylko w ówczesnej literaturze i krytyce artystycznej, ale i w samym malarstwie.

Dla L. Siemieńskiego wystawiony w 1855 r. obraz F. Kostrzewskiego *Wnętrze karczmy* był dziełem „prawdziwie flamandzkim", w którym najbardziej wartościowa była „poczciwa, naturalna prawda"[57], a inny krytyk oceniając dawne malarstwo holenderskie pisał o nim, że „nie ma tam rutyny ani warsztatu malarza, ani najmniejszej pretensji do szyku. Jest tam jedynie prostota w duchu, w rzeczy i wykonaniu"[58]. „Prawda natury", utrwalenie „życia potocznego"[59] to nakazy na tyle silne i tak bardzo związane z „flamandyzmem" w sztuce, że po latach jeszcze, sądząc po wspomnieniach licznych artystów, okres kształtowania się polskiej sztuki narodowej kojarzył się im z inspiracjami płynącymi z bezpośredniej obserwacji ziemi ojczystej oraz z poznawaniem dostępnych w kraju oryginalnych płócien „małych mistrzów" holenderskich.

[55] Por. I. Jakimowicz, *Tomasz Zieliński. Kolekcjoner i mecenas*, s. 117 i n. Tutaj też dokładne omówienie wpływów malarstwa holenderskiego na sztukę polską i bibliografia tematu.

[56] Możliwe są tu też oddziaływania drogą pośrednią, poprzez twórczość J. P. Norblina i A. Orłowskiego, por. I. Jakimowicz, *W kręgu rembrandtowskich tradycji*, „Biuletyn Historii Sztuki" 1957, nr 2, s. 121–150.

[57] (L. Siemieński), *Wystawa sztuk pięknych w Krakowie*, „Czas" 1855, nr 41, s. 2.

[58] K. M., *Wystawa Krajowa Sztuk Pięknych* (1858), podaję za: I. Jakimowicz, *Tomasz Zieliński* ... s. 121.

[59] Jest to opinia W. Gersona. Jak pisał on w pracy *O zbiorze obrazów P. C. Lachnickiego*, Warszawa 1865: „W rodzaju potocznym szkoła holenderska przodowała innym współczesnym. Wyłączność tego kierunku w pewnej epoce i włożenie w niego wszystkich sił i zdolności najznakomitszych artystów spowodowały przysłowiową nazwę flamandczyzny na obrazy, których treść brana jest z życia potocznego", *op.cit.*, s. 10, Por. też I. Jakimowicz, *op.cit.*, s. 121.

I. Jakimowicz analizując skład kolekcji obrazów T. Zielińskiego podkreśla, że dzieł holenderskich było w niej stosunkowo niewiele i dziwi się, że właśnie te płótna tak mocno zapadły w pamięci W. Gersona czy F. Kostrzewskiego. Wskazanie na wyprzedzającą autonomiczne, „wewnątrzmalarskie" wpływy dyskusję nad „flamandyzmem" w sztuce oraz na funkcjonujące w epoce opinie o sztuce holenderskiej pozwala na pełniejsze wyjaśnienie tego dylematu, tym bardziej że, jak to wykazały badania W. Olkusza[60], oddziaływanie malarstwa holenderskiego i związanych z nim obiegowych opinii obecne było w literaturze i krytyce polskiej do końca omawianej epoki, tak jakby utożsamiany często z werystyczną „przedmiotowością" — „flamandyzm" był jednym ze sposobów ówczesnego widzenia rzeczywistości.

Opisujący malarstwo prezentowane na Wystawie Powszechnej 1855 r. Edmound i Jules de Goncourt porównując sztukę Ingres z twórczością Rafaela pisali: „Rafael! Na to imię staje przed oczami linia, cała linia, jej elegancja, czystość i dziewiczość, boska kreska, podbój piękna przez człowieka, spokój, nieśmiertelna harmonia, łagodna pogoda i falujący kaprys i miłosne splоty formy i naiwny szczep gotyku rosnący na drzewie pogaństwa, wspinanie się antyku ku chrystianizmowi"[61]. W ocenie Goncourtów Ingres jawił się jako artysta pozbawiony rafaelowskiego czaru konturu, poczucia rysunku oraz „inteligentnego piękna", u którego podłoża leżała nieosiągalna w XIX wieku jedność życia i twórczości. Podobnie dla T. Thoré Rafael był przejętym najwyższymi dążeniami ludzkości „geniuszem wyższego lotu niż Brouwer"[62], a opinia ta wygłoszona przez zwolennika i znawcę sztuki holenderskiej wskazuje, że wraz z recepcją twórczości Rafaela wkraczamy w tak wielbiony przez epokę tajemniczy świat ideału sprawiający, że różniący się niejednokrotnie w każdej innej mierze krytycy i artyści wobec twórcy *Szkoły Ateńskiej* jednoczyli się we wręcz bałwochwalczym podziwie. Rafael Santi — bohater licznych dzieł literackich, malarskich, krytycznych — poza nielicznymi wyjątkami,

[60] W. Olkusz, *W kręgu malarstwa niderlandzkiego. Dzieła sztuki jako źródła inspiracji pisarzy 2 połowy XIX wieku*, „Zeszyty Naukowe WSP w Opolu", Fil. Polska XVIII, Opole 1980. Sądząc z przykładów cytowanych przez W. Olkusza związki te zasadzały się na dosyć powierzchownym przenoszeniu „rembrandtowskiego oświetlenia" lub „barw" do opisów literackich oraz fascynacji „bogatymi w ciało blondynkami". W. Olkusz przytacza teksty A. Sewera, E. Orzeszkowej, M. Konopnickiej, M. Bałuckiego, A. Wilczyńskiego, J. Zachariasiewicza.

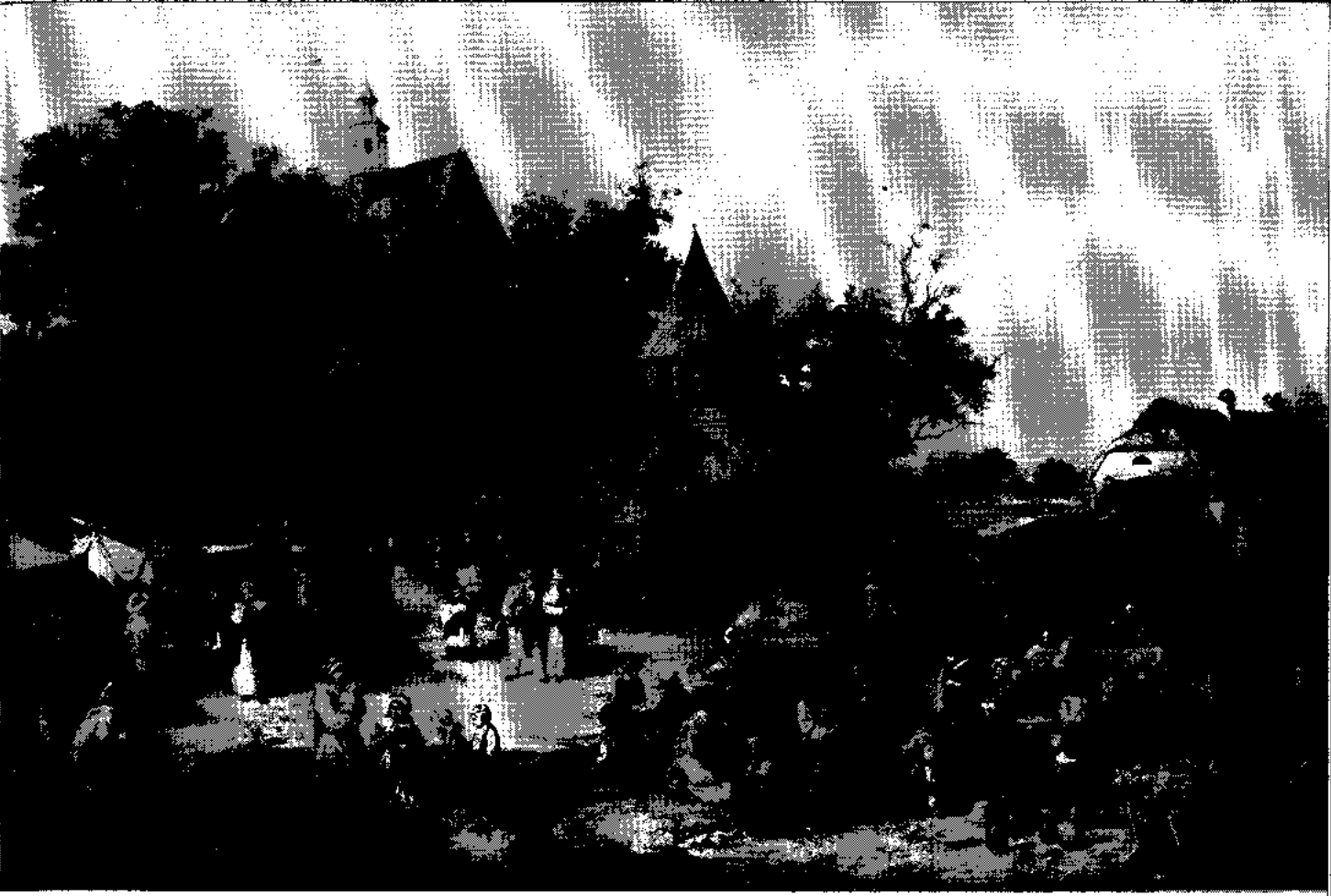
[61] Edmound i Jules de Goncourt, *Malarstwo na Wystawie Powszechnej 1855 roku*, [w:] *Francuscy pisarze i krytycy o malarstwie*, t. 3, s. 222.

[62] T. Thoré, *Salon 1861 roku*, [w:] *Francuscy pisarze*... t. III, s. 260.

66. J. F. Piwarski, *Obrazy ludowe wiejskie – Wieśniacy z okolic Warszawy, czyli powrót z miasta po jarmarku*, 1855–1859

w wieku XIX nigdy nie spotkał się z oceną negatywną, a jego nazwisko było w tej epoce, podobnie jak i we wcześniejszych, synonimem sztuki realizującej wszelkie możliwe artystyczne cele i najbliższej estetycznego i etycznego absolutu.

A. Kowalczykowa, autorka interesującego studium poświęco-



67. F. Kostrzewski, *Odpust na wsi*

nego recepcji sztuki Rafaela w okresie romantyzmu, podkreślając, że obok Homera, Dantego i Szekspira czwartym, najwybitniejszym według romantyków twórcą w dziejach ludzkości był właśnie malarz z Urbino, wskazuje na rolę, jaką odegrały w kreowaniu ówczesnego wizerunku Rafaela: działalność filozofów związanych ze

68. F. Kostrzewski,
W karczmie,
1854

szkołą jenejską, artykuły F. Schlegla, biografia włoskiego artysty pióra Quatremere de Quincy oraz opinie najwybitniejszych twórców epoki z E. Delacroix na czele[63]. Nie wnikając głębiej w omówione przez A. Kowalczykową również i inne źródła popularności Rafaela, takie jak nieustanna obecność dzieł tego artysty w akademickich programach nauczania oraz na rynku antykwarycznym, wypada tu jedynie przypomnieć słowa W. K. Stattlera, który w 1818 r. w czasie swego pobytu we Włoszech przeżywał uniesienia przed „prawdziwie niebiańskiej świętości" dziełami twórcy słynnej *Transfiguracji*, a w 1821 r. składając sprawozdanie ze swych studiów w Rzymie pisał, że w jego malarskich usiłowaniach „dzieła boskiego Rafaela i Tycjana przodkowały pociągom pędzla"[64]. A. Kowalczykowa wskazuje, że popularność sztuki Rafaela wśród romantyków wynikała zarówno z ciągłości pewnej tradycji podtrzymywanej przez ówczesną krytykę i estetykę, jak i w odniesieniu do nielicznych twórców, takich jak J. Słowacki lub C. K. Norwid, z włączenia dzieł tego artysty do ich własnych „muzeów wyobraźni", dzięki czemu twórczość żyjącego przed wiekami malarza ożywała poddawana często odbiegającym od wizualnych pierwowzorów reinterpretacjom. Wielbiciele Rafaela modlili się, tak jak Z. Krasiński do „Madonn Rafaela" widząc w jego dziełach „wizję ideału"[65]. Rafaela oceniano też poprzez obiegowe, idiomatyczne formuły, takie jak „rafaelowskie kolory", „pędzel Rafaelowy" itd., pamiętając o entuzjastycznej ocenie jego twórczości wygłoszonej przez A. Mickiewicza, dla którego obrazy mistrza z Urbino były „wzorami malarstwa chrześcijańskiego"[66]. Bardziej indywidualnie przeżyli dzieła Rafaela C. K. Norwid i J. Słowacki. Dla Norwida imię włoskiego malarza było często jedynie dogodną maską służącą wyrażaniu własnych sądów o sztuce (tak np. w *Rozmowie zmarłych*) oraz polemiki z bajroniczną wersją romantyzmu; podobnie w poezji J. Słowackiego doszło do interesującego zetknięcia wyobraźni poety-wizjonera z malarskimi inspiracjami, które przenikając w świat słowa wyznaczały wiele spośród poetyckich

[63] A. Kowalczykowa, *Rafael, czyli o stylu romantycznym*, „Pamiętnik Literacki" 1982, z. 1/2.
[64] Cytaty kolejno: W. K. Stattler, *Pamiętnik*, Kraków 1916, s. 55 oraz za M. Maslowski, *Studia malarskie W. K. Stattlera*, s. 49.
[65] Por. A. Kowalczykowa, *Rafael, czyli o stylu romantycznym*, s. 205.
[66] Por. A. Mickiewicz, *Pisma estetyczno-krytyczne*, s. 119.

obrazów i metafor. Jak pisał Słowacki w liście do matki w 1846 r. o przygotowywanych do druku swoich *Pismach*: „Pracuję — myślę — przygotowuję moje obrazy na ekspozycję. Malarstwo mię zatrudnia — chciałbym w tych płótnach światło wyrazić, więcej niż kolorowość natury — światło, z którym w oczach Rafael zaczynał"[66a].

A. Kowalczykowa, analizując romantyczny wizerunek sztuki Rafaela w dziełach polskiego poety, podkreśla zbieżność sądów o malarstwie głoszonych przez J. Słowackiego z myślami zawartymi w artykułach drukowanych w Europie w latach 1802—1803 przez F. Schlegla, dla którego w obrazie powinny połączyć się religia z filozofią, a celem sztuki malarskiej było ukazanie boskości, bowiem „to jedno i niepojęte, duch, to, co znaczące, to,co właściwe ... jest właściwą sferą malarstwa"[67]. Stopienie malarstwa z poezją, alegoryczna lektura obrazów, widzenie w sztuce malarskiej formy emanacji duchowej prawdy, wiara w to, że dzieła Rafaela są „bardziej poetyckie niż malarskie"[68], zbliżały do siebie interpretacje sztuki włoskiego malarza dokonywane przez Schlegla i Słowackiego, podobnie jak „medialny", unieważniający warstwę przedstawiającą styl odbioru obrazów, którego świadectwem jest szereg utworów polskiego poety z fragmentem VIII pieśni *Beniowskiego* na czele, w którym to fragmencie poetycki opis lóż watykańskich splata się z zaczerpniętą z Apokalipsy wizją zagłady ludzkości.

Według J. Słowackiego pięknością było „to wszystko, co wyaniela materię"[69], a kontakt z malarstwem Rafaela stanowił pretekst dla odsłanianych przez poetę-proroka rewelacji o Historii i Bogu wyższych ponad zewnętrzny świat przedmiotów. Interpretacje sztuki Rafaela mieściły się zatem po stronie preferowania świata ducha, którego „prawdziwie boskim kapłanem"[70], jak pisał Schelling, był mistrz z Urbino. Porządek rozumu, który w osiemnastowiecznych interpretacjach sztuki Rafaela przeważał nad porządkiem serca[71], w wieku XIX musiał ulec nowej, bliskiej religii

[66a] J. Słowacki, *Listy do matki*, [w:] *Dzieła wybrane*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1979, t. VI, s. 422.

[67] F. Schlegel, *Nachtrag italianische Gemalde*, „Europa" 1803, z. 2, s. 115, podaję za: A. Kowalczykowa, *op.cit.*, s. 212.

[68] Por. A. Kowalczykowa, *op.cit.*, s. 213.

[69] Por. A. Kowalczykowa, *op.cit.*, s. 219.

[70] F. W. J. Schelling, *Filozofia sztuki*, s. 251.

[71] W *Teozofii Juliusza* — filozoficznym dialogu napisanym przez F. Schillera przed rokiem 1783 jeden z dwu protagonistów dialogu — Rafael twierdził, że „głowa musi kształtować serce". Por.: F. Schiller, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, przełożyli I. Krońska i J. Prokopiuk, Warszawa 1972, s. 5. Por. też uwagi J. H. Hagstruma w książce *The sister arts*... s. 163 i n. Według tego badacza w „muzeum wyobraźni" angielskich poetów osiemnastowiecznych Rafael cieszył się największą popularnością inspirując takich artystów, jak A. Pope, W. Collins i inni.

uczuciowości, dla której nazwisko malarza było dogodnym, powszechnie znanym symbolem.

J. Kremer widząc w Rafaelu najwybitniejszego artystę w dziejach malarstwa uważał, że tak wybitne miejsce zajął on dzięki wierze chrześcijańskiej, która „wyświęciła go na arcymistrza całej ludzkości" i sprawiła, iż „wdzięk i spokój z nieba zrodzony, czystość nieskalana, urok nadludzki, rzewność aniołów" otaczały jego dzieła „aureolą jakby nie z tego świata"[72]; podobnie K. Libelt sądził, że Rafael był malarzem, na którego farby spłynęło błogosławieństwo, dzięki czemu mógł on stać się prawdziwym twórcą chrześcijańskim[73].

Autentyczna, głęboka wiara niezbędna przy tworzeniu obrazów religijnych, jedność życia i twórczości, wyglądu artysty i charakteru kreowanego przezeń dzieła, to idee stale obecne w dziewiętnastowiecznej myśli estetycznej, których najdoskonalszym ucieleśnieniem był właśnie Rafael. Przykładowo dla J. Kremera włoski malarz był sam „piękności aniołem", dzięki czemu mógł osiągnąć równowagę pomiędzy treścią a formą, studium natury a ukazywaniem „iskry wiekuistej od Boga mu danej"[74], podczas gdy dla C. K. Norwida Rafael ucieleśniał ideał artysty (artifexa) najbliższego w swej twórczości absolutowi[75].

Obowiązujące w XIX wieku „poezja pędzla" i kult ideału sprzyjały wprowadzaniu postaci mistrza z Urbino do dzieł literackich, a Rafael jako artysta doskonały, wzór i obiekt kultu pojawia się w literaturze polskiej wielokrotnie tak w okresie międzypowstaniowym, jak i w latach późniejszych.

W *Sfinksie* J. I. Kraszewskiego sprytny samouk — malarz o nazwisku Perli, który „kradł ze sztychów kawałeczkami" licząc na popularność obrazów Rafaela często kopiował jego dzieła[76]; podobnie malarz Michał w *Dwóch braciach artystach* L. Potockiego wierzył, że kto chce zostać artystą „ten w arcydziełach sztuki powinien szukać natchnienia", powołując się na autorytet Rafaela, który miał powiedzieć, że „pojąć to wyrównać"[77]. W opublikowanym

[72] J. Kremer, *Podróż do Włoch*, Wilno 1864, t. V, cz. 1, s. 370/71.

[73] K. Libelt, *Estetyka czyli umnictwo piękne przez ...*, Petersburg 1854, ss. 383 i 385.

[74] J. Kremer, *Listy z Krakowa*, ss. 223 i 219.

[75] Opinię tę zawarł C. K. Norwid w jednym z listów do J. I. Kraszewskiego, gdzie pisał, że „artystów poznajemy po ideale, a mierzymy ich po wysokości ideału" przez co można być arcymistrzem malarzem (pictor) i bardzo niskim artystą (artifex). Dla Norwida J. Matejko był jednym z najbieglejszych malarzy w Europie i „jednym z najmniej wyobrażenia mających o artyzmie". Podaję za: W. Danek, *Matejko i Kraszewski. Dwie koncepcje dziejów Polski*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1969, s. 108.

[76] J. I. Kraszewski, *Sfinks*, Poznań 1874, s. 120.

[77] *Dwaj bracia artyści. Zarys życia towarzyskiego XIX wieku przez L. P. (Leona Potockiego)*, Poznań 1856, s. 16.

w 1855 r. *Rotmistrzu bez roty* A. Niewiarowskiego główny bohater wypowiadał zdanie, że „poezja dzisiaj musi mieć ciało greckiego posągu napełnione proroczym duchem ... poezja obecnie musi być tym czym jest *Madonna* Rafaela, to jest zawierać najwznioślejszą myśl chrześcijańską w najpiękniejszym pogańskim ciele"[78], a w *Improwizacjach i poezjach* Deotymy znajdujemy utwór zatytułowany *Malarstwo*, w którym Rafael w natchnieniu widzi blaski nieba i dzięki spływającej łasce Bożej, w malowanym przez niego obrazie religijnym „cud pod pędzlem się powtarza"[79].

Na osobną uwagę zasługuje wizerunek twórczości mistrza z Urbino w utworach W. Syrokomli i T. Lenartowicza. W poemacie *Stella Fornarina* W. Syrokomla tłumacząc się we wstępie z tak egzotycznego tematu pisał, że po prostu polubił „sam przedmiot" i „miał kilka myśli do wypowiedzenia". Powołując się na francuskie prace poświęcone Rafaelowi i Fornarinie poeta kreślił w swym utworze historię idealnej miłości malarza i jego muzy, widząc w Rafaelu „kapłana sztuki nieśmiertelnej" oraz „narzędzie nieziemskiego celu". Według autora *Stelli* już same narodziny artysty były wynikiem ingerencji Ducha Bożego, o czym miała świadczyć uroda malarza i oczy skierowane ku „ideałom piękności i cnoty", a sam Rafael został przez Syrokomlę upozowany na nowego Chrystusa nauczającego w młodym wieku starych mistrzów. Dzieje miłości Rafaela i Fornariny to według poety pasmo nieustannych zachwytów i uniesień dziejących się w sferze ducha, których rezultatem są obrazy ukazujące wizerunek Matki Boskiej. Jak pisał W. Syrokomla: „Nie ziemskie żądze, nie brzydkie zamiary paliły mistrza ku pięknej dziewczynie", ponieważ uważał on, że malarze „tylko ducha poją się ponętą"[80].

To co w poemacie znanego gawędopisarza zyskało niemal karykaturalny wyraz, owo nieustanne dowodzenie dziewiczej czystości Fornariny i Rafaela oraz polemika z wątpiącymi w nią autorami francuskimi, było odległym echem pojawiających się w XIX wieku opinii, że wraz z poznaniem córki piekarza Rafael opuścił krainę

[78] A. Niewiarowski, *Rotmistrz bez roty*, Warszawa 1855, s. 94.
[79] *Improwizacje i poezje Deotymy, poczet I*, Warszawa 1854, s. 63.
[80] *Stella Fornarina (Córka piekarza). Ustęp z życia Rafaela przez W. Syrokomlę*, Mińsk 1859, ss. 17-45 i 49.

ideału przechodząc na stronę materialnego, niemal pogańskiego piękna. Jak pisał o tym A. Mickiewicz: „Rafael stopniowo puszczał w niepamięć nauki tego ducha czystego i pogodnego, który był jego natchnieniem w pracowni Perugina i w klasztorach Sieny", przez co „jego Madonny nabrały wyrazu Fornariny, a jego apostołowie wyrazu greckich filozofów"[81].

W. Syrokomla próbował „ratować" całą twórczość mistrza z Urbino każąc wierzyć czytelnikowi, że i Fornarina żyła w świecie ideału, dzięki czemu mogła natchnąć Rafaela do stworzenia wizerunków Madonny. Nieco inna była interpretacja twórczości włoskiego malarza w poezji T. Lenartowicza, który w opublikowanym w 1870 r. poemacie *Artyści* prezentował „trójcę świętą" malarzy, do której wchodzili Fra Beato da Fiesole, Rafael i Michał Anioł. Najwyżej ocenił poeta działalność Fra Beato, najniżej — Michała Anioła, Rafael reprezentował w „trójcy" ideał prawdy oraz jedność życia i tworzenia będąc „młodzieńcem złotym" „szczęsnym u roboty". Lenartowicz wprowadził jednak do tej pogodnej wizji akcenty patriotyczne — obraz aniołów snujących w niebie drugą Polskę kreowaną na wzór rodzimych „krajowidoków" z brzozami, Wisłą, wioską i falującym zbożem, a zasadniczym celem utworu było przekonanie rodaków, że Ojczyzna niedługo już, dzięki boskiej pomocy, zostanie wyzwolona[82].

Nie zawsze literacki wizerunek postaci i twórczości Rafaela służył w XIX wieku tak wzniosłym zadaniom. Częściej imię włoskiego malarza przywoływano jako konwencjonalny sygnał wywoławczy służący porównaniom urody bohaterki do „główek Rafaela". Twórca, który, jak pisał A. Czajkowski: „wdzięki ziemianek promieniem światłości boskiej ozdabiał"[83] w powieściach J. Korzeniowskiego, L. Siemieńskiego, J. I. Kraszewskiego, B. Prusa czy H. Sienkiewicza dostarczał wzorów do uroczych i niewinnych portretów ukazujących „twarz Jadwisi" (*Krewni* J. Korzeniowskiego), Madzi (*Emancypantki* B. Prusa) lub innej pięknej blondynki, którą „jakby nieśmiertelny Rafael nakreślił"[84].

[81] A. Mickiewicz, *O nowoczesnym malarstwie religijnym w Niemczech*, [w:] Pisma estetyczno-krytyczne, s. 121.

[82] T. Lenartowicz, *Artyści*, [w:] tegoż, *Album włoskie przez ...* Lwów 1870, s. 147.

[83] J. A. Czajkowski, *O poezji w sztukach pięknych*, s. 170.

[84] L. Siemieński, *Wieczornice. Powiastki, charaktery, życiorysy i podróże przez ...*, Wilno 1854, t. III, s. 31.

Trudno jest jednoznacznie określić, kiedy dokładnie doszło w polskiej krytyce artystycznej do podważenia gloryfikowanej dotąd roli twórczości mistrza z Urbino, bowiem związane z tą „desakralizacją" intuicje pojawiają się w różnych latach i dotyczą odmiennych kwestii artystycznych. J. Suchodolski w pisanym w 1836 r. z Rzymu liście do syna zaznaczał, że „między fanatykami szkoły włoskiej uchodziłem zawsze i będę uchodzić za barbarzyńca(!)"[85], a barbarzyństwo to miało wynikać z wiary „w szkołę francuską teraźniejszą". Polski malarz wprawdzie jak pisał, „bił czołem" przed wielkimi mistrzami szkoły włoskiej, jednak brzydził się niewolniczymi naśladowcami tej szkoły, którzy „chwytają z łatwością to, co tamci mieli najgorszego ... a nie mając geniuszu tamtych mistrzów, niedołężnie naśladują to, co oni mieli szczytnego"[86]. Dla Suchodolskiego, który uważał, że H. Vernet jest jednym z najwybitniejszych malarzy świata, wzory rafaelowskie nie były atrakcyjne, gdyż nawet słynne *Przemienienie Pańskie*, jak twierdził, „nie zrobiło na nim spodziewanego wrażenia", a w kulcie, jakim otaczano dawną szkołę włoską, widział głównie machinacje handlarzy obrazów.

Podobnie niezbyt przychylną opinię o dawnej sztuce włoskiej, choć wynikającą z odmiennych przesłanek ideowych, spotykamy w utworze M. Bałuckiego pt. *Heraklesowe drogi*, w którym pisarz kazał wypowiedzieć umierającemu poecie myśl, że mały obrazek ukazujący Matkę Boską Częstochowską jest więcej wart niż „Rafaele" i „Tycjany", przed tymi ostatnimi bowiem „tylko Anglomany ze szkiełkiem stawają"[87], podczas gdy S. Tarnowski zastanawiając się w 1881 r. nad niezbyt chętnie przez niego widzianą dominacją powieści na rynku czytelniczym pisał: „to ograniczenie człowieka, ta wrodzona i wieczna jego skłonność do wszystkiego co mniejsze, to podobno tajemnica tej wielkiej wziętości, jaką się cieszy powieść zawsze i w naszych czasach. Bijemy czołem przed Rafaelem, ale w swoim pokoju, dla przyjemności własnej, zawiesimy kolorową litografię z jakiegokolwiek francuskiego obrazka raczej niż rycinę Sykstyńskiej Madonny"[88].

[85] Podaję za K. Sroczyńska, *January Suchodolski*, s. 55.
[86] Ibidem , s. 55.
[87] M. Bałucki, *Heraklesowe drogi*, [w:] tegoż, *Nowele i obrazki*, Warszawa 1884, t. II, s. 326.
[88] S. Tarnowski, *Z najnowszych powieści polskich* (1881), podaję za: *Programy i dyskusje literackie okresu pozytywizmu*, s. 221.

Dylemat wyboru pomiędzy rafaelowską Madonną a francuską popularną litografią dręczył też K. Chłędowskiego, który w pracy poświęconej sztuce współczesnej i jej kierunkom deklarował się jako zwolennik idei piękna i działalności artystycznej pojmowanej jako „zbiór podsłuchanych w sercu ludzkim ideałów"[89], a w nie przeznaczonym do publikacji za życia autora *Pamiętniku* pisał, że Rafael nie zrobił na nim wrażenia, bowiem „obrazy mistrza zdawały mi się chłodne, akademickie i nie przemawiały ... ani do serca, ani do imaginacji"[90].

Podobna ambiwalencja uczuć wobec sztuki Rafaela przenikała sądy tych artystów i krytyków, którzy pragnęli widzieć w sztuce zwierciadło współczesności, a nie opartą na autorytetach dawnych mistrzów chłodną, akademicką, pozbawioną indywidualności manierę.

We Francji już w 1824 roku A. Thiers uważał, że „trzeba zostawić Włochów w spokoju"[91], a w 1834 r. A. Decamps był przeciwny naśladowaniu Rafaela, ponieważ jak sądził, naśladuje się głównie jego wady, a nie zalety, podczas gdy prawdziwi geniusze nie mają kontynuatorów[92]. Najdobitniej jednak wątpliwości co do sensu naśladowania mistrza z Urbino wyraził w latach późniejszych E. Duranty pisząc: „Kazać człowiekowi dziewiętnastego wieku studiować Rafaela! A któż dziś pisze *Opowiadania* Boccaccia i *Jerozolimy wyzwolone*[93].

W Polsce, oprócz wątpliwości wyrażanych przez J. Suchodolskiego i K. Chłędowskiego, nikt z wybitnych twórców i krytyków nie odważył się głośno wątpić w wielkość Rafaela, co najwyżej przemilczano dyskretnie jego malarstwo nie powołując się na nie w publikowanych wypowiedziach. Nadal bowiem żyło wielu apologetów twórczości włoskiego malarza tak znanych i popularnych jak T. Lenartowicz, który w swych wykładach o literaturze i sztuce włoskiej unosił się nad wielkością dzieł mistrza oraz nad tak istotną w XIX wieku jednością życia i sztuki, której Rafael był najświetniejszym w dziejach przykładem[94].

[89] K. Chłędowski, *Sztuka współczesna i jej kierunki*, s. 2.
[90] K. Chłędowski, *Pamiętniki. Calicja 1843—1880*, Kraków 1957, s. 288.
[91] A. Thiers, *Salon 1824 roku*, [w:] *Francuscy pisarze i krytycy o malarstwie*, t. II, s. 29.
[92] A. Decamps, *Muzeum. Przegląd Salonu 1834 roku*, [w:] *Francuscy pisarze i krytycy o malarstwie*, t. II, s. 121/2.
[93] E. Duranty, *Uwagi o sztuce*, [w:] *Francuscy pisarze...* t. III, s. 75.
[94] Por. *Listy T. Lenartowicza o literaturze i sztuce włoskiej zamieszczane* w „Tygodniku Ilustrowanym", 1868, nr 3, s. 35. i nr. 4, s. 45.

Już dla K. Jaxy-Komornickiego twórczość Rafaela była wyrazem wcielenia ducha w materię i synonimem prawdziwie wielkiej, płynącej z boskiej inspiracji sztuki religijnej[95]. Malarz z Urbino powracał jako artysta najbliższy ideału w wypowiedziach W. Pola, W. Gersona, H. Siemiradzkiego, J. I. Kraszewskiego, M. Massoniusa, H. Struvego, J. Chełmońskiego i M. Gierymskiego. Nawet tak zagorzały miłośnik sztuki impresyjno-naturalistycznej jak A. Chmielowski donosił w 1869 r. L. Siemieńskiemu: „Nowej Pinakoteki mam po gardło, za to chodzę do starej Pinakoteki, przyglądam się portretom Van Dycka z niezmienną ciekawością, a com dawniej patrzył na Velázqueza jak na wilka, to mi się teraz zdaje, że nie ma nic piękniejszego w technice malarskiej. Starowłoskiej szkole i Peruginowi, i rzecz oczywista — Rafaelowi nawet się nie bardzo przyglądam, bo trudno tak z góry zaczynać[96].

W bliskich czasowo tej wypowiedzi listach z Monachium pisanych przez J. Chełmońskiego również widzimy, przy całym podziwie dla sztuki współczesnej, szacunek dla Rafaela. Jak pisał Chełmoński: „Raz porywają mnie tutejsi koloryści co złudzenie swoim malowidłem wydobywają — znów Rafael czystym w malowaniu rysunkiem"[97], a M. Gierymski opisując swoją pracę w Akademii Monachijskiej podkreślał, że Rafael był jednym z nielicznych artystów łączących pracowitość ze „swobodnym i polotnym talentem"[98].

Kult twórczości mistrza z Urbino trwający przez całe dziesięciolecia XIX wieku potwierdzony licznymi dziełami artystów, którzy bądź jak K. Kaniewski czy R. Postempski wręcz specjalizowali się w kopiowaniu jego obrazów, bądź jak W. Gerson zaszczepiali go swoim uczniom[99], korespondował z akademickim systemem nauczania opartym na kopiowaniu dzieł uznanych za arcydzieła[100]. Bardzo znamienny dla epoki wyraz obiegowych sądów na temat wielkości sztuki Rafaela znajdujemy w *Instrukcji dla pana Władysława Łuszczkiewicza Stypendysty Rządowego sposobiącego się do malarstwa*, w której czytamy, że „w malarstwie wydatnie wykazu-

[95] K. Jaxa-Komornicki, *Słówko o sztuce i artystach*, „Athenaeum" 1842, z. 4, s. 193.

[96] Podaję za: Z. Piasecki, *Stanisław Witkiewicz. Młodość i wczesny dorobek artysty*, *op.cit.*, s. 99.

[97] *Józef Chełmoński w świetle korespondencji*, Wrocław 1953. Źródła do dziejów sztuki polskiej pod red. A. Ryszkiewicza, t. VI, s. 67.

[98] Maksymilian i Aleksander Gierymscy. *Listy i notatki*, s. 7.

[99] Por. *Józef Chełmoński w świetle korespondencji*, s. 158 i n. W zbiorze tym zamieszczono list J. Chełmońskiego do W. Gersona, gdzie Chełmoński pisał, iż nuży go oglądanie malarstwa, a tylko „Rafael świeci się piętnem nieśmiertelnego ducha — taka jego Madonna w Wiedniu", *op.cit.*, s. 66.

[100] A. Gośniewski pozostawił interesującą relację ze swych zajęć studenckich w liście do Towarzystwa Pomocy Naukowej: „Przez kilka miesięcy pracowałem w atelier p. Cognieta. Tam nabyłem pewności w rysunku i malowaniu z natury. Pracuję teraz nad wielkim dziełem Rafaela; obraz ten, udoskonalony przez samego mistrza, zasługuje być pierwszym klasycznym wzorem". Podaję za: A. Melbechowska-Luty, *Teofil Kwiatkowski 1809–1891*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1966, s. 29.

ją cel nauki arcydzieła Rafaela. Nad tego mistrza nikt w większej całości Sztuki nie objął. Znajdują się w nim wszystkie części sztuki (pojedynczo przez inne znakomite talenty wyrobione) zlane w jedność w prawdziwym duchu sztuki"[101], a sam Łuszczkiewicz wiernie wypełniając zalecenia *Instrukcji*, często sięgał do rafaelowskich wzorów wykorzystując je na przykład w swych obrazach o tematyce historycznej[102].

Z postacią Rafaela, który dla T. Lenartowicza był „aniołem Bożym zesłanym, by uwiadomić ludziom te blaski zaziemskie ... i sercu na chwilę odsłonić niebiosa"[103], w mniej metafizycznym, a w bardziej przyziemnym planie malarskich środków wyrazu, łączy się też spór o możliwości tworzywa malarskiego, który możemy określić, używając terminologii E. Panofsky'ego, jako spór o relacje pomiędzy warstwą „preikonograficzną" malarstwa a jego warstwą „ikonograficzną"[104]. Rafael był tu potrzebny jako twórca powszechnie znany i stanowił dogodny przykład ilustrujący szczegółowe wywody. Zwolennik „preikonograficznego" odczytywania sztuki malarskiej — S. Witkiewicz dowodził np. że „pomimo całej doskonałości układu i rysunku *Szkoły Ateńskiej* Rafaela nikt nie odczyta z obrazu treści filozofii Platona, tak samo, jak tegoż Rafaela *Dysputa o św. Sakramencie* nie może wyrazić istoty kościelnego dogmatu"[105], podczas gdy dla C. Godebskiego, zastanawiającego się nad relacją pomiędzy tytułem a treścią obrazu, *Przemienienie Pańskie* Rafaela nie potrzebuje tytułu, ponieważ w tym obrazie, podobnie jak w *Lekcji anatomii* Rembrandta i *Zdjęciu z krzyża* Rubensa treść była uwydatniona „jasno i wyraźnie" na tyle, że każdy mógł ją zrozumieć[106].

W. Pol w swoich *Pamiętnikach* opisując rodzącą się modę na dagerotypy pisał, że w tych mechanicznych kopiach z natury „nie ma duszy" oraz że „Rafaela nie zastąpi chemia"[107], przywołując imię włoskiego malarza jako ucieleśnienie dawnej, wielkiej sztuki. Z opinią poety na pewno zgodziliby się ci wszyscy, którzy w Rafaelu widzieli „artystę najidealniejszego", „mistrza ekspresji, księcia

[101] Podaję za: M. Rzepińska, *Władysław Łuszczkiewicz malarz i pedagog*, Kraków 1983, s. 12.
[102] Na przykład w kompozycji *Uniwersytet Krakowski w czasach humanizmu*, por. M. Rzepińska, *op.cit.*, s. 47 i n.
[103] T. Lenartowicz, *Listy o literaturze i sztuce włoskiej*, „Tygodnik Ilustrowany" 1868, nr 4, s. 45.
[104] Por. E. Panofsky, *Studia z historii sztuki*, ed. J. Białostocki, Warszawa 1971.
[105] S. Witkiewicz, *Pisma zebrane*, t. I, s. 467.
[106] C. Godebski, *Listy o sztuce*, s. 136.
[107] W. Pol, *Pamiętniki*, Kraków 1960, s. 245.

malarzy", „bóstwo spokoju, siły, wielkości i doskonałości form" czy też najdoskonalszego wyraziciela idei miłości macierzyńskiej[108].

Na zakończenie tego przeglądu wypada przypomnieć scenę rozgrywającą się w opowiadaniu *Szkice z życia artystów* napisanym przez autora *Mohorta*, w której pochodzący znad jezior Hanoweru malarz niemiecki określany przez narratora jako „płomienna dusza" oburzał się na profesora estetyki tłumaczącego porucznikowi gwardii sens *Madonny Sykstyńskiej*, polegający według profesora na doskonałej realizacji idei filozoficznych, do których doszła w XIX wieku filozofia niemiecka. Oburzenie malarza wynikało stąd, iż dla niego *Madonna* Rafaela była obrazem religijnym, a nie alegorycznym i przez to samo nie podlegała dyskursywnej analizie estetycznej, lecz mistycznemu przeżyciu. Według niemieckiego artysty Rafael „nie malował ani dla profesorów berlińskich ani dla poruczników gwardii"[109], przez co ci właśnie nie powinni się na temat jego sztuki wypowiadać. Odwieczny konflikt pomiędzy rozumem a uczuciem powrócił zatem raz jeszcze, a odzwierciedlająca go przez wieki sztuka mistrza z Urbino znalazła w XIX wieku bliższe romantycznemu uczuciu niż klasycystycznemu rozumowi interpretacje.

[108] Są to opinie W. Gersona, H. Siemiradzkiego i M. Konopnickiej.

[109] W. Pol, *Szkice z życia artystów*, | w: | *Dzieła prozą*, Lwów 1878, t. V, s. 354.

NURT NEOSARMACKI – PIERWIASTEK GAWĘDOWY

Dziewiętnastowieczny „neosarmatyzm", wynikający z budzących się w zniewolonym kraju uczuć patriotycznych i będący formą „rekompensaty za teraźniejszość"[1], nie był dotychczas przedmiotem kompleksowych studiów[2]. Jest to o tyle zastanawiające, że właśnie na gruncie „neosarmackich" dążeń ideowych i artystycznych wykształcono wręcz nową „religię narodową" z wszelkimi przynależnymi kultowi akcesoriami i przekonaniami, a wyznawcy tej „religii" przez wiele lat kształtowali świadomość estetyczną i duchową kolejnych pokoleń Polaków. Ostatnie prace J. Wiercińskiej, w których po latach pomijania tej problematyki pojawiła się „sarmatia rediviva"[3], ze względu na swą szczegółową tematykę również nie wypełniają tej luki, chociaż interesująco wskazują na funkcjonowanie dążeń „neosarmackich" w sztuce polskiej lat czterdziestych i pięćdziesiątych. Brak badań nad „neosarmatyzmem" zastanawia też z tego względu, iż właśnie ten nurt, jako jedyny w rodzimym malarstwie i w literaturze, nie ma szerszych analogii w ówczesnej sztuce europejskiej i jest rzeczywistym, a nie jedynie postulowanym wyrazem „stylu narodowego". Być może tak nikły stan badań nad polskim „neosarmatyzmem" jest rezultatem niskiego i nie mieszczącego się w przyjmowanej przez lata „linii rozwoju" sztuki europejskiej poziomu artystycznego związanych z nim dzieł. Jednak, tak jak i w całej tej pracy, podczas badań „neosarmatyzmu" literackiego i wizualnego przyświeca mi przekonanie, że w dziełach drugiego i trzeciego obiegu artystycznego najpełniej przejawiają się nie tylko powszechne w danej epoce „style odbioru", lecz również objawia się „duch czasu" lub mówiąc

[1] Jak twierdzi M. Porębski: „Neosarmatyzm stanowił ... szczególny produkt ideowy swego czasu. Wyrastając na podłożu budzącego się patriotyzmu podstawowej masy narodu, kierował ten nurt w dogodne dla siebie koryto: kultu patriarchalno-szlacheckiej przeszłości, której rozpamiętywanie stanowić miało rekompensatę za teraźniejszość i gwarancję status quo w przyszłości". O ile mogę się zgodzić z pierwszą częścią tej opinii, o tyle niesłuszna wydaje mi się jej konkluzja. „Neosarmatyzm" był nurtem mieszczącym się w kręgu usiłowań stworzenia sztuki narodowej, a pamięć o przeszłości i tradycjonalizm szlacheckiej teraźniejszości były w nim formą kompensacji czynu romantycznego i jako takie służyły nakierowanej na przyszłość myśli o wyzwoleniu, a nie „gwarancji status quo". Cytat za: M. Porębski, *Malowane dzieje*, Warszawa 1961, s. 72. Por. też J. Wiercińska, *Sarmatia rediviva, czyli rysunki Antoniego Zalewskiego do „Pamiętników" Paska*, [w:] tejże, *Sztuka i książka*, Warszawa 1986, s. 99 i n.

[2] Oprócz wymienionych powyżej pozycji, „neosarmatyzm" nie był dotąd przedmiotem szczegółowych studiów, można tu jedynie jeszcze dodać prace powstałe w związku z sesją naukową zorganizowaną przez SHS Oddział w Kielcach w marcu 1986 r. pt. „Dwór polski w XIX wieku. Zjawisko historyczne i kulturowe" (szczególnie artykuły M. Leśniakowskiej, A. Morawińskiej, T. S. Jaroszewskiego).

[3] J. Wiercińska, *op.cit.*

bardziej „nowocześnie" – świadomość społeczna i estetyczna epoki. W kontekście związków pomiędzy sztukami plastycznymi a literaturą, nurt „neosarmacki" jest też o tyle istotny, iż właśnie na jego tle bardzo wyraźnie staje się widoczne, jak wieloma więzami były połączone w XIX wieku sztuki słowa i obrazu i jak kolejne lata wnosiły coraz to nowe analogie i odniesienia przy konserwatywnym i dosyć wcześnie wypracowanym modelu tak wątków literackich, jak i „neosarmackiej" ikonosfery. Ze względu na zakres i rozmiary mojej pracy nie mogę wskazać na wszystkie uwarunkowania i wszelkie przejawy dziewiętnastowiecznej sztuki „neosarmackiej", ograniczę się jedynie do próby ustalenia jej kontekstów interpretacyjnych, szczególnie uwzględniając tak podkreślany w epoce związek pomiędzy twórczością J. Kossaka i W. Pola.

B. Trentowski w opublikowanych w 1847 r. *Wizerunkach duszy narodowej* pisał: „Szlachta polska ... to wcielone ... posłannictwo polskiego narodu ... Szlachta polska jest Córa Boża ... męczennica ... Chrystus – Naród. W niej złożone są przeznaczenia Polski, przyszłość Słowiańszczyzny i odkupienie Europy od azjatyckiego piekła" oraz że „Europejczyk musi potępić szlachtę w ogóle jako zbutwiałe, do grobu zgasłych wieków należące ciało. Polak zaś powinien bronić przynajmniej szlachty naszej jako głowy i serca własnego Narodu. Skądże ta różność stanowisk? Otóż Europa jest niepodległa, a Polska ujarzmiona, że tamta wzdycha za Rewolucją lub Reformą, ta za Restauracją"[4].

Mesjanizm i przedmurze, wymuszony przez warunki polityczne konserwatyzm i modlitwa o Odrodzenie, głoszone były w rok po galicyjskiej „rabacji" oraz w okresie wzmożonego ucisku narodowego i postępującej pauperyzacji szlachty, która często nie mogła się wykazać weryfikowanym przez władze zaborcze klejnotem rodowym[5]. Śledząc dzieje polskiej myśli konserwatywnej, łatwo jest zauważyć, jak wielką rolę przyznawano w niej szlachcie i jak często pod wpływem doraźnych zawodów i zwątpień, nawet dotychczasowi chwalcy romantycznie pojmowanego „ludu" dochodzili do wnio-

[4] Opinia z 1847 r., podaję za: J. Jedlicki, *Klejnot i bariery społeczne. Przeobrażenia szlachectwa polskiego w schyłkowym okresie feudalizmu*, Warszawa 1968, ss. 253 i 445.

[5] Por. J. Jedlicki, *op.cit.* W wyniku podpisanego przez Mikołaja I w 1836 r. „Prawa o szlachectwie" większość szlachty polskiej znalazła się poza oficjalnie uznanym prawem do szlachectwa, udział w powstaniu listopadowym na przykład automatycznie wykluczał posiadanie tego prawa. W wyniku postępowania urzędowego do 1839 r. zaledwie 4,5 tys. osób uznano za szlachtę.

sku, że tylko szlachta, niezależnie od swych wad i przewin, jest zdolna do tego, by „wszystko pojąć, przyjąć, poświęcić własny swój interes i zrobić powstanie"[6].

Poczynając od połowy lat trzydziestych i wypowiedzi A. Wielopolskiego, dla którego przywództwo szlachty w społeczeństwie było podstawą narodowej egzystencji, poprzez wypowiedzi poetyckie i publicystyczne Z. Krasińskiego traktującego szlachtę w kategoriach nie tylko historycznych, lecz i moralnych, przez sądy konserwatystów związanych z Hotelem Lambert głoszących, iż szlachta jest przekazicielem świadomości narodowej, kórej „upowszechnienie jest jednym ze środków do odzyskania niepodległości"[7], aż do krakowskich stańczyków, dla których, tak jak dla J. Szujskiego, szlachta była „alfą i omegą" narodu, snuto nić „neosarmackiej" ideologii, której wskazania dotyczyły sfery zarówno politycznej, jak i artystycznej. M. Król pisząc o dylematach polskiego konserwatyzmu podkreśla, że szlachta była „nadzieją polskich konserwatystów", niewątpliwym „przekazicielem świadomości narodowej", a niemożność odróżnienia utopijnej wizji od rzeczywistego stanu tej warstwy społeczeństwa była jedną z cech charakteryzujących przedstawicieli tego nurtu[8], dodajmy cechą być może zgubną dla pragmatyzmu działań politycznych, lecz jednocześnie bardzo nośną, jak każda utopia, w sferze działań artystycznych. „Neosarmacka" utopia wypracowana przez pokolenia artystów i krytyków pomijała bowiem często subiektywne niuanse właściwe myśli dyskursywnej[9], tworząc i powielając w dziesiątkach przykładów stosunkowo prosty dekalog prawd podawanych do wierzenia i dzięki temu mających szansę, by stać się „dobrem powszechnym".

J. Szujski w popularnych w epoce *Portretach przez Nie-Van-Dyka*, w artykule *Szlachta i inteligencja* pisał, że od czasów Ludwika Węgierskiego naród utożsamiano ze szlachtą i w czasach późniejszych naród ten „jako szlachta żył i upadł politycznie". Dla Szujskiego szlachecka przeszłość była jedyną i wyłączną przeszłością narodu i tylko szlachta wyznaczała i wyznacza wzorce moralne,

[6] S. Goszczyński, *Dzieła zbiorowe*, t. IV: *Pisma polityczne*, Lwów 1911, s. 4. Por. też M. Janion, *Gorączka romantyczna*, s. 340.

[7] M. Król, *Konserwatyści a niepodległość*, Warszawa 1985, s. 141. Tam też obszerne omówienie sygnalizowanych jedynie przeze mnie problemów oraz bibliografia tematu.

[8] M. Król, *Dylematy polskiego konserwatyzmu*, [w:] tegoż, *Konserwatyści a niepodległość*, s. 242 i n.

[9] Na przykład tak żywe w rodzimej myśli konserwatywnej rozróżnienia pomiędzy szlachectwem rzeczywistym a ideowym, moralnym a historycznym.

ponieważ ona jedna „posiada tajemnicę przypodobniania sobie nieszlacheckich, a nawet obcych żywiołów, bo ona sama jedna daje rękojmię przyszłości garnąc do siebie i podnosząc do swojej sfery nieszlachecką inteligencję, bo jej idea jest ideą podniesienia wszystkich żywiołów krajowych do godności i uczestnictwa w obywatelskim życiu"[10].

Tak żywy w kręgach konserwatystów krakowskich pomysł „uszlachcenia" społeczeństwa poprzez przeniesienie charakterystycznych dla polskiej „alfy i omegi" wzorców życia moralnego i obywatelskiego na inne grupy społeczne wymagał uzupełnienia o dodatkowe elementy, które mogły, wynikając z heroicznej przeszłości narodu, wzbogacić wizerunek nowego Polaka-szlachcica o wiarę w sprawiedliwość wyroków Opatrzności i w dalszym planie, w wyzwolenie polityczne oraz w ufność, iż idea demokratycznego szlachectwa jest tożsama z chrześcijańską ideą cywilizacyjną. Jednocześnie dla J. Szujskiego tradycja „familijna" była świętością, zniszczenie szlachty polskiej było równoznaczne z wygubieniem narodu, a szlacheckość synonimem demokratyzmu.

Autor *Portretów przez Nie-Van-Dyka* pisał swoje uwagi w 1861 r. W tym samym okresie w salonach wystawowych Warszawy i Krakowa prezentowano wiele obrazów o tematyce „neosarmackiej". Powstawały płótna inspirowane utworami W. Pola (J. Brandt), *Listopadem* H. Rzewuskiego i *Panem Tadeuszem*, pokazywano sceny z *Pamiętników* J. Ch. Paska oraz dzieła ukazujące *Powrót po napadzie Tatarów* i *Dziadunia z wnukiem na polowaniu*[11]. Nie przeceniając oczywiście wpływu pism publicystycznych na twórczość malarską, ważna jest tu przede wszystkim zbieżność w czasie oraz wyraźne wskazanie na literacko-historyczno-malarski kompleks dokonań „neosarmackich", które poczynając od ilustracji do *Śpiewów historycznych*, *Rozmaitości polskich* i *Pamiętników* Paska[12] rozwinęły się w funkcjonujące w obiegu wysokoartystycznym dzieła tworzone przez najpopularniejszych w epoce artystów. Cofnijmy się jednak o kilkanaście lat, by wskazać na obecny w świecie

[10] J. Szujski, *Portrety przez Nie-Van-Dyka*, s. 17.

[11] Jak podaje J. Wiercińska, w latach sześćdziesiątych XIX wieku wystawiono takie obrazy jak: dwa płótna J. Brandta inspirowane utworami W. Pola (wyst. 1861, 1862), *Listopadem* H. Rzewuskiego (1862), *Panem Tadeuszem* (1861), *Pamiętnikami* Paska (1868), J. Brodowskiego *Mohort* (1860) i Zosia Strawińska z powieści *Listopad*, sceny z *Pamiętników* Paska (1860 61) J. Kossaka, *Powrót po napadzie Tatarów* i *Wybawienie z niewoli tureckiej* L. Loefflera, *Prezent Królewski* J. Suchodolskiego (z *Mohorta*, 1860) i *Dziadunio z wnukiem na polowaniu* (1861) itp. Por. J. Wiercińska, *op.cit.*, s. 112.

[12] Por. na ten temat M. Porębski, *Malowane dzieje*, szczególnie rozdział pt. *Potomstwo Assarmotha*, s. 43 i n. i *Piosnki i pieśń*, s. 79 i n.

literatury zespół tekstów współtworzących „neosarmacką" aurę lat międzypowstaniowych.

Przy stałym oddziaływaniu neosarmackich wątków czerpanych z *Pana Tadeusza* A. Mickiewicza, w latach czterdziestych i pięćdziesiątych XIX wieku powstało w Polsce szereg utworów współtworzących eskapistyczną utopię szlachecką będącą dogodnym azylem dla uciemiężonych potomków Assarmotha[13]. Nawet pobieżne zapoznanie się z ówczesną literaturą wskazuje, że właśnie „neosarmatyzm" był jedną z dominujących w niej tendencji, a nazwiska piszących tego typu utwory: M. Grabowskiego, W. Pola, A. Pługa, T. Lenartowicza, T. T. Jeża, L. Siemieńskiego, J. I. Kraszewskiego, I. Chodźki, W. Syrokomli czy K. Gaszyńskiego potwierdzają tę tezę. Lata te to okres powstania licznych „gawęd", „kontuszowych pogadanek", „rytmów narodowych", w których sławiono, często w rzewny i sentymentalny sposób, szlachecką przeszłość Rzeczpospolitej i wskazywano małość współczesnych, zniewolonych czasów. Przerabiano wtedy nawet *Pamiętniki* J. Ch. Paska na „obrazki" i „gawędy", a prywatne lub rodowe historie szlacheckie stawały się „exemplami" historii narodu. Nie wdając się w szerszą analizę tego częściowo już opracowanego tematu[14], chciałbym wskazać jak w konkretnych utworach pojawiały się kolejne elementy szlachecko-rycerskiego etosu, który zaważył tak na kształcie i charakterze ideowym obrazów wystawianych w krakowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych i w warszawskiej Zachęcie, jak i na całym ilustratorstwie polskim omawianej epoki.

W bliskich nurtowi „neosarmackiemu" utworach M. Grabowskiego *Koliszczyzna i stepy* oraz *Stannica hulajpolska* autor wiele miejsca poświęca opisowi staroszlacheckich dworów będących według niego ucieleśnieniem rodzinnej i narodowej tradycji oraz miejscem przechowywania pamiątek narodowych. Dzięki ciągłości pokoleń szlacheckich przeszłość splata się tu z teraźniejszością tworząc ponadczasowy, stale uzupełniany, lecz w gruncie rzeczy niezmienny kompleks zachowań i wartości. Trwa idea solidaryzmu

[13] Por. M. Porębski, *op.cit.*, s. 66. Biblijny przodek Sarmatów – Assarmoth został wyobrażony w Sali dziejów ojczystych w pałacu biskupim w Krakowie na życzenie J. P. Woronicza. Autorem malowideł był M. Stachowicz, powstały one w 1816 r.

[14] Por. M. Porębski, *op.cit.*, J. Wiercińska, *op.cit.*, też K. Stępnik, *Poetyka gawędy wierszowanej*.

69. *Wiek przeszły – wiek teraźniejszy*, (fragment) 1859/60

70. *Wiek przeszły – wiek teraźniejszy* (fragment)

pomiędzy szlachtą i ludem[15], a tak popularna w wierszowanych gawędach opowieść o młodości i wchodzeniu w życie młodego szlachcica znajduje swój wyraz w historii Jerzego Mogileńskiego wstępującego na służbę do ochraniającej wschodnią granicę Rzeczpospolitej kawalerii narodowej. Pojawia się też rozsławiony później przez polowskiego *Mohorta* motyw ostatniego obrońcy ziem kresowych odmawiającego koronkę w czasie konnej jazdy, wyprawiającego się na Zaporożców i noszącego na twarzy ślady licznych walk i potyczek z wrogiem[16].

Szczególnie godna podkreślenia jest tu, mająca swoje źródła w pismach romantyków, zasada solidaryzmu szlachty i ludu, którą później przetransponowano na maksymy, że „nie ma większej dla kmiotka rozkoszy jak gdy widzi, że go pan kocha, poważa, nie gardzi prostotą jego duszy i w niektórych przynajmniej względach za sobie równego uważa"[17]. W zasadzie tej bowiem złączyły się utopijne wizje zjednoczonego wobec wspólnej niedoli społeczeństwa oraz jeszcze sentymentalne przeświadczenie o „tkliwych, pięknych, delikatnych nawet i głębokich uczuciach włościan naszych, ludu łagodnego, pracowitego i poczciwego"[18].

Przykładowo modelowym szlachcicem-ojcem dla swych poddanych jest pan Graba z powieści J. I. Kraszewskiego pt. *Dziwadła*, skupiający w sobie oprócz paternalizmu również i inne cechy neosarmackiego wzoru cnót moralnych i patriotycznych. Graba pomaga swym włościanom w nieszczęściu, zawsze mówi prawdę, ustawicznie doskonali się poprzez pracę i ofiary dla bliźnich, jest wrażliwy na piękno, o czym ma świadczyć sposób urządzenia jego siedziby, a przede wszystkim nieustannie trwa „z bronią u nogi" oczekując na czas walki o wolność. Ten właściciel dworu w Rumianie potrafi też siać i orać oraz zbiera starą broń, ponieważ uważa, że „te bułaty, buzdygany, buławy, topory, czekany, łuki, kusze, berdysze, samopały, karabele ... kopie i rohatyny długo były jedynym narzędziem naszych przodków i większa część ich życia spłynęła z nimi. Są to więc drogie i krwią nieraz skropione pamiątki:

[15] Na przykład w *Stannicy* lud smutnieje na wiadomość o chorobie swojego pana, broni go przed napadami hajdamaków, ochrania, gdy ma być postawiony przed sądem. Por. *Stannica hulajpolska. Powieść narodowa przez Edwarda Tarszę* (M. Grabowskiego) ... Wilno 1840 oraz *Koliszczyna i stepy, Powieść przez E. Tarszę* (M. Grabowskiego), Wilno 1838.

[16] Jest to Namiestnik ze *Stannicy*. Por. *Stannica hulajpolska*, t. III.

[17] Jest to cytat z *Pierwiosnka* z 1839 r., podaję za: M. Straszewska, *Czasopisma literackie w Królestwie Polskim w latach 1832–1848*, część I, (1832–40), Wrocław 1953, s. 137.

[18] Jest to opinia ks. Jucewicza, wydawcy m.in. *Przysłów ludu litewskiego*, podaję za: M. Straszewska, *op.cit.*, s. 66.

każda plamka rdzawa może być łzą konającego na polu bitwy lub ostatnią krwi kroplą bohatera"[19].

Potwierdzony innymi dziełami J. I. Kraszewskiego, takimi jak *Choroby wieku*, *Ładowa pieczara* i *Okruszyny* ideał patriarchy-ziemianina-chrześcijanina-patrioty powracał nieustannie bądź pod postacią, tak jak w *Dziwadłach*, wzoru „wydobytego" z realiów współczesnych czasowi powstania utworu, bądź częściej w formie przykładów zaczerpniętych z sarmackiej przeszłości zaludnionej wieloma wybitnymi lub chociażby charakterystycznymi typami szlacheckich antenatów.

Podobnie jak opisom postaci „ostatnich" lirników i teorbanistów, również wspomnieniom o charakterystycznych typach dawnej, szlacheckiej Polski towarzyszyło przeświadczenie, że należy je utrwalać, w przeciwnym bowiem razie pochłonie pamięć o nich nieubłagany czas i wynikające z jego niszczycielskiej działalności zapomnienie. W *Kontuszowych pogadankach* K. Gaszyńskiego znajdujemy opinię, że: „Polska kontuszowa zasuwa się w przeszłość — owa serdeczna fantazja szlachecka, o której Pasek tak często wspomina, zamienia się na jakąś etykietalną grzeczność salonową ... czytanie romansów zabiło owe niewyczerpane, a wesołe gawędy skracające niegdyś długie wieczory zimowe pośród rodzinnego koła"[20]. W *Kontuszowych pogadankach* autor martwi się, że nie ma już konfederatów i tych, którzy walczyli w oddziałach dowodzonych przez T. Kościuszkę, opisywane są „memorabilia szkolne" szlacheckiego pacholęcia, pojawia się „ostatni szlachcic Rzeczpospolitej" — „biały jak gołąb, ponieważ jak patriarcha biblijny, a pełen dobroci, uprzejmości i praktycznego rozumu" i walczący w powstaniu listopadowym młody panicz, który żeni się z ubogą sierotą — córką napoleońskiego legionisty[21].

Lektura „neosarmackich" tekstów literackich oraz zapoznanie się z ówczesnymi pracami malarskimi wskazują, jak ważne były wszelkiego rodzaju „domowe tradycje" owocujące zarówno *Mohortem* W. Pola, jak i obrazami wykonanymi przez J. Kossaka, upa-

[19] J. I. Kraszewski, *Dziwadła. Powieść współczesna*, Kraków 1964, s. 108/9, pierwodruk 1853.
[20] *Kontuszowe pogadanki. Obrazki z szlacheckiego życia przez Konstantego Gaszyńskiego*, Paryż 1851, s. X.
[21] *Ibidem*, s. 137.

miętniającymi waleczność członków rodziny Fredrów[22]. Coraz popularniejsze stawały się zainicjowane przez A. Mickiewicza i kontynuowane przez H. Rzewuskiego opowiadania „zdarzeń życia domowego i obyczajów", które jak pisał A. Gorczyński: „niekiedy rozwijają się i kształcą ogrzane wyższym politycznym życiem narodu"[23]. Prezentowano też „galerie obrazów szlacheckich" i wierzono, że od traktatu karłowickiego poczęły się u nas obyczaje francuskie, podczas gdy w dawnej Polsce „panienki chowane były w wielkiej bogobojności i rygorze"[24].

Szczęśliwa kraina wolnej, szlacheckiej Polski przemieszczała się w czasie, lecz nie w sferze wartości, ogarniając niekiedy, poprzez wybrane jednostki, takie jak pan Graba lub Grzegorz – „młodzian starej daty" z „Opowiadań Cześnikiewicza"[25], lata współczesne autorom tych utworów. Szlachcic powinien był stać przy odwiecznych zasadach, na których Bóg osadził społeczeństwo i wierzyć, że „jeden i ten sam obyczaj, jedna miłość ku dawnym tradycjom, jedna wiara przekazana przez ojców stanowią ... język ogólny, trzymający w spójni to co się rozprzęgło"[26]. Coraz częściej wspominano Radziwiłła Panie Kochanku i własnych przodków, którzy, jak ten z *Domku mojego dziadka* I. Chodźki, hołdował patriarchalnym cnotom i prostym obyczajom, codziennie grał w maryasza z egzorcystą Obłoczymskim i uwielbiał gawędy przy kominku[27]. Pisarze i malarze za wszelką cenę starali się utrwalić „pierworysy" wygasającego już pokolenia, owej niższej i uboższej szlachty, „w której skromnych zagrodach przechowywały się śród powszechnego częstokroć zepsucia ... bogobojna poczciwość i otwarta szczerość, chrześcijańska gorliwa pobożność ... i czystość sumienia"[28], a A. Pług pisał wprost, że w swych utworach chciał stworzyć dla siebie i dla swych czytelników „świat idealny, apoteozę rodzinnej strzechy z ojczystą mową i głową, z krucyfiksem na stole tuż obok soli i chleba ... z bocianem na starej sośnie, z gołębnikiem na zielonym podwórku", gdzie można się modlić modlitwą matki, śpiewać pieśni, których ona uczyła oraz z „kochanym kmieciem serdecznie gawędzić"[29].

[22] Por. J. Kossak, *Objaśnienia do obrazów wykonanych przez ... z przeszłości rodziny Fredrów*, Kraków 1884. O charakterze tych objaśnień niech świadczy fragment wyjaśniający obraz pt. *Jan Fredro wojewoda Ruski wybawia króla Olbrachta na Bukowinie 1457 r.*: „Hospodar z wojskiem swoim następował, straszna bitwa wszczęła się w lesie, krew strumieniami się lała, krzyk, grzmot, niesłychana wrzawa biła pod niebiosa ... za męstwem Fredry a za Boga sprawą w pokoju król wyszedł z ciężkiej przeprawy", *op.cit.*, s. 6.

[23] A. Gorczyński, *Obrazki rodzajowe* (1855), podaję za: *Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*, t. I, s. 217.

[24] *Galeria obrazów szacheckich. Opowiadania Cześnikiewicza* (J. Miniszewskiego), s. 51.

[25] *Ibidem*. Według Grzegorza „zadaniem człowieka jest doskonalić swoje jestestwo, pracować i być gotowym do każdej posługi społecznej", *op.cit.*, s. 51.

[26] *Kilka rysów z literatury i społeczeństwa od roku 1848–1858 przez Lucjana Siemieńskiego*, Warszawa 1859, s. 19.

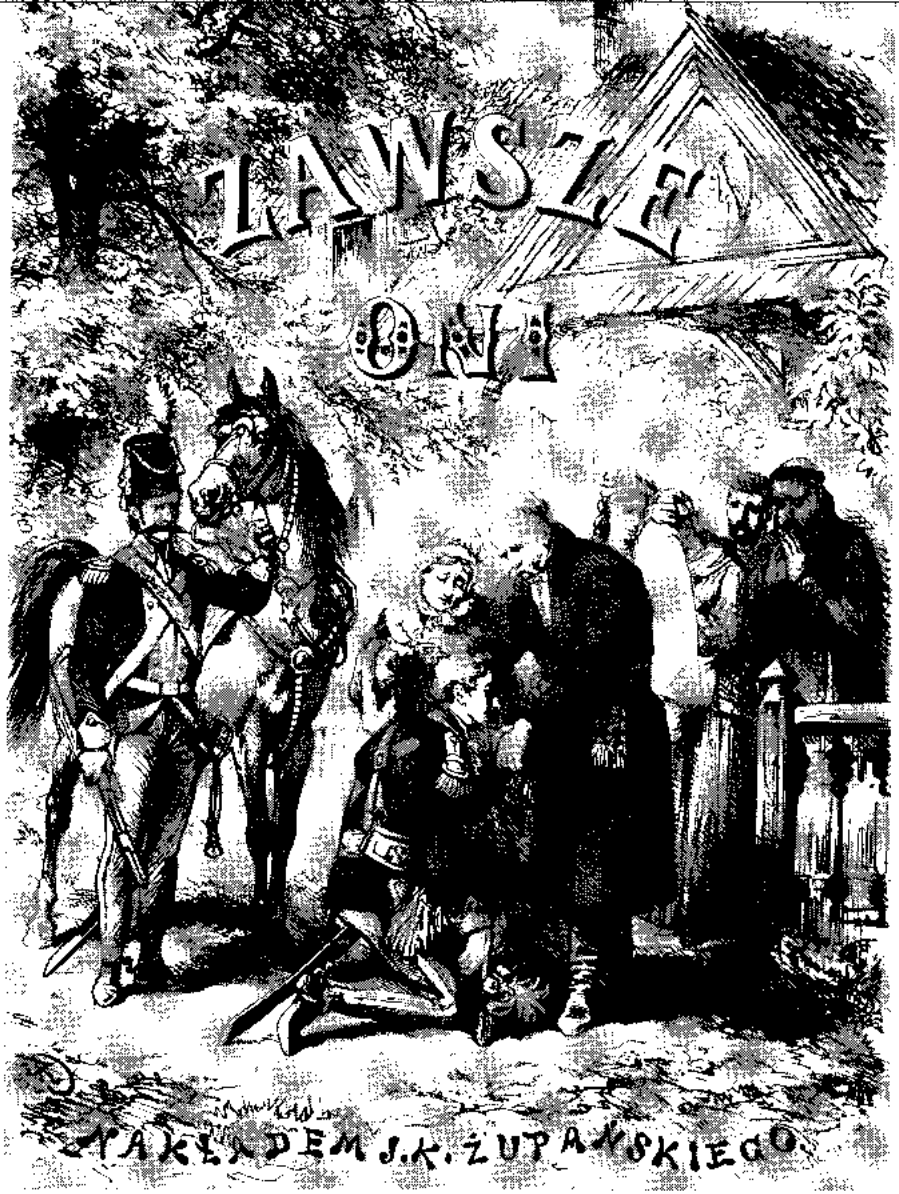
[27] I. Chodźko, *Obrazy litewskie*, seria I, Wilno 1855. Jak pisał Chodźko: „Któż nie doznał najtkliwszego uczucia wchodząc po długim oddaleniu do domku, w którym dni swe dziecinne i młode przepędził?", *op.cit.*, s. 5.

[28] I. Chodźko, *op.cit.*, s. 7.

[29] A. Pług, *Zagon rodzinny*, t. II, s. 15.

Ubogi, kryty strzechą, z drewnianym gankiem dworek jawił się w tych utworach jako ostoja polskości i ostatni bastion wolności narodu. Towarzysząca mu literacka „ikonosfera" – opisy wyposażenia i funkcji poszczególnych izb, była przeciwstawiana kosmopolitycznym wystrojom wnętrz pałaców zamieszkałych przez wynarodowioną arystokrację. W cytowanym już *Zagonie rodzinnym* A. Pługa, w dworku szanującego dawne obyczaje Pułkownika zaludnionym przez rzeszę rezydentów-szlagonów, na ścianach obok

71. A. Grottger, *Maryasz*, 1858



72. J. Kossak,
Karta tytułowa do: *Zawsze oni*

biblijnych obrazów można było zobaczyć: „poważne oblicza Zamoyskich, Tarnowskich, Czarnieckich, Radziwiłłów, Sapiehów, Żółkiewskich, Gąsiewskich i długi rząd rodzinnych, kontuszowych figur"[30], a podobne galerie antenatów spotykamy w dziesiątkach utworów ukazujących „mały światek" rodzimych dworów i dworków. W galeriach tych współegzystowali, tak jak w wierszu T. Lenartowicza „Bartosz z Kościuszkiem, / Stefan Czarniecki / Pogromca szwedzki / I Jan Zamoyski / I ten pan wojski / — Jan Kochanowski / A zaś nad nimi / Nad dziećmi swymi / Twarz Matki Boskiej / Jaśnie — a w dali / Zbroja ze stali"[31].

Soplicowski ideał dworu drewnianego, lecz podmurowanego, o pobielanych ścianach, niewielkiego, lecz „zewsząd chędogiego" pojawiał się zawsze wtedy, gdy uciśnieni potomkowie Assarmotha pragnęli znaleźć miejsce ucieczki i sferę indywidualnej i ojczyźnianej świętości, a przekonanie o tożsamości wolnej Polski ze szlacheckim, ubogim dworem trwało przez cały wiek XIX. Jak słowa modlitwy powtarzano nazwy miejscowości i dworów, w których urodzili się, lub z którymi związani byli, wybitni Polacy: Zaosie A. Mickiewicza, Siedliszcze T. Zana, Dziewiętnia I. Chodźki, Ubiel S. Moniuszki, Romanów i Dołhe J. I. Kraszewskiego, a czasopisma ilustrowane wielokrotnie przekazywały wizerunki tych miejsc pragnąc zatrzymać w pamięci Polaków myśl o jedności dworu — miejsca urodzin i źródła pierwszych natchnień — z dziełem i życiem wielkich twórców.

W dziewiętnastowiecznej Polsce dom rodzinny był „miejscem realizowania się najcenniejszych wartości duchowych człowieka i punktem skupienia inwariantnych cech wspólnoty ludzkiej ... symbolem chrześcijańskiego ładu społecznego i moralnego"[32], a przekonanie o świętości tego miejsca bliskiej niemal religijnemu sacrum towarzyszyło artystom, którzy tak jak J. I. Kraszewski pisali wprost, że „wydarto nam ziemię, dom ... choć ze spaloną strzechą, to ostatnia świątynia narodu. Z niego tylko może się przyszła Polska odrodzić ... Czujemy to wszyscy, że w szczupłych ścianach

[30] A. Plug, *op.cit.*, s. 150.
[31] T. Lenartowicz, *Mały światek* (1851). [w:] tegoż, *Wybór poezyj*, s. 63/4.
[32] Por. J. Bachórz, *Dom i reszta świata — przestrzeń*, [w:] tegoż, *Realizm bez „chmurnej jazdy". Studia o powieściach J. Korzeniowskiego*, Warszawa 1979, cytat ze strony 251.

73. F. Kostrzewski,
Karta tytułowa do:
J. I. Kraszewski, *Wioska. Stelanka*,
1859

dworku tuli się tradycja narodowej cnoty, wielkości ... siły"[33].

Bóstwo polskości wymagało świątyni budowanej w idyllicznym krajobrazie, którego kanoniczną wersję, niemal równolegle z A. Mickiewiczem, stworzył W. Pol w popularnej w epoce *Pieśni o ziemi naszej*, w której w opisie Małopolski spotykamy fragment ukazujący wioskę, sady i dwór, ponad którymi „jasną blachą pobijany / Świeci kościół murowany / Stare drzewa wieży bronią / I na Anioł Pański dzwonią, / A gołębie krążą stadem / Nad plebanią i nad sadem / Dwór pod lipą stoi biały / Pod piastowym dębem chata", a we fragmencie poświęconym ziemi sandomierskiej poeta uznał za godny opisu „przy dziedzińcu dom chędogi ... Sień obszerna, a przy wianku / Wiszą strzelby, smycze, rogi, / Kordy, rzędy, drożne burki / I wyprawne pękiem skórki, / Drzwi na oścież – a w pokoju / Stół dębowy, woskowany / Pod nim niedźwiedź rozesłany, / Dzban cynowy do napoju / I na ścianach antenaty / A na półkach srebrne blaty"[34].

Staropolska gościnność, umiłowanie myślistwa, heroiczna przeszłość, religijność mieszkańców, zasobność połączona z prostotą obyczajów to cechy niezmiennie wiązane z etosem neosarmackim, objawiającym się tak w dziełach malarskich, jak i literackich. Dwór to miejsce, w którym była obecna przeciwstawiana zracjonalizowanemu poznaniu „historia żywa", wynikająca z łączności kolejnych pokoleń szlacheckich. Tutaj nic się nie zmieniało i by przetrwała Polska, nic nie mogło się zmienić, wzbogacano jedynie wyposażenie wnętrz dworków o kolejne dzieła J. I. Kraszewskiego, K. W. Wójcickiego, A. Pługa oraz o reprodukcje obrazów J. Kossaka. Dwory nadal zamieszkiwali liczni rezydenci pamiętający dawne bitwy o wolność Ojczyzny, ubrani w „kapoty szaraczkowe z potrzebami i buty palone", figury doskonałe do gawędy i wypitki, którym Bóg w imię zasług dawał w nagrodę przeczucie spokojnej śmierci pozwalając przed zgonem fechtować się jeszcze z najmłodszym synkiem pana, ich dobrodzieja i opiekuna[35]. Podobnie starzy słudzy powielani i ujmowani w „zarysy" i klasyfikacje trwali jako

[33] *Rachunki z roku 1866 przez B. Bolesławitę* (J. I. Kraszewskiego), Poznań 1867, s. 238.

[34] W. Pol, *Pieśń o ziemi naszej*, [w:] tegoż, *Wybór poezji*, ss. 206 i 210, sakralizacji dworu dokonał wprost J. Zachariasiewicz, który w poświęconej walce z germańskim zalewem powieści pt. *Na kresach* powtarzając sopliowski wizerunek dworu o białych ścianach otoczonego topolami pisał, że „cały ten dworek jakby schowany w jednej, olbrzymiej altanie wydawał się podobny do świątyni ukrytej w ciemnym borze, a jakiemuś tajemniczemu bóstwu poświęconej". Por. J. Zachariasiewicz, *Na kresach, Powieść z naszych czasów*, Lwów 1860, s. 23. Według Zachariasiewicza „nie ma nad żywot szlachcica na wiosce rodzinnej ... kto tę glebę ojczystą oddaje za wexle i inne grzechy swoje, ten zabija sam siebie i staje się zabójcą tej garstki ludu, która bez pasterza, jakim być powinien każdy prawy szlachcic, staje się pastwą wilków drapieżnych", *op.cit.*, s. 194. Na temat „religii polskości" por. też M. Janion, *Artysta romantyczny wobec narodowego „sacrum"*, [w:] *Sztuka XIX wieku w Polsce. Naród-miasto*, Materiały Sesji SHS Poznań, grudzień 1977, Warszawa 1979, s. 24 i n.

[35] Por. L. Kunicki, *Stary sługa. Zarys*, [w:] tegoż, *Krajowe obrazki i zarysy*, oraz w tym samym tomie *Rezydent domowy. Zarys*, cytat ze strony 102.

74. K. Maszyński, *Palcaty*, 1885

świadkowie dawnego obyczaju ustępując niekiedy „pod napływem nowych żywiołów"[36], by powrócić w dziełach wybitnych, utrwalających ich „braną z natury" egzystencję w kształcie bardziej skończonym i dopracowanym[37].

Neosarmacka utopia żywa w sztuce polskiej i w latach osiemdziesiątych XIX wieku niosła ukojenie szlacheckim emigrantom, którzy tak jak T. Lenartowicz wspominali „nasze stare dwory / Drewniane one to z modrzewi / Dymniczek jakiś, dwie podpory / W Ogrodzie ślaz, a bez się krzewi / ... lipa, której chłodne cienie /

[36] J. Bliziński w *Dziwolągach* pisał: „Zginęła już podobno z kretesem rasa oryginałów, jakich dostarczała szlachta wioskowa ustępująca powoli ze swoich stanowisk pod napływem nowych żywiołów", *op.cit.*, s. 428.

[37] Na przykład w opowiadaniu H. Sienkiewicza pt. *Stary sługa* (1875) wchodzącym w skład tzw. „małej trylogii" (oprócz *Starego sługi*, *Hania* i *Selim Mirza*).

Na dachy lecą, progi, sienie"[38] i którzy pragnęli wierzyć, że dwór polski nadal jest dostatni, że na ścianach nadal wiszą wizerunki „antenatów" i „wieśniak tu z panem w świętej zgodzie"[39], a jejmościowie w chwilach wolnych od zajmowania się gospodarstwem jeżdżą na polowania.

Właśnie myślistwo jako jeden z najważniejszych elementów etosu neosarmackiego wymagałoby szerszego omówienia, ponieważ było jednym z najczęściej spotykanych tematów literackich i malarskich utworów mieszczących się w prezentowanym nurcie sztuki. „Sarmatię" kojarzono bowiem w XIX wieku z krainą nieustających łowów, a prawo do polowania wręcz utożsamiono ze szlacheckim klejnotem. W omawianej wcześniej przeze mnie powieści J. I. Kraszewskiego modelowy szlachcic – pan Graba – mówił wprost, że społeczeństwo współczesne zniewieściało i jest niezdolne do czynu, dlatego on razem z synem ćwiczy nieustannie, by umieć wytrzymać „głód, pragnienie, chłód, niedostatek, jednym słowem cierpienie", a najlepszym środkiem do wyrobienia siły i odporności fizycznej były według niego „łowy narażające na zmiany powietrza, niewygody i trud fizyczny"[40]. Przeświadczenie o nieodłączności myślistwa i szlachectwa przenoszone ponad kolejnymi dziesięcioleciami powracało w literaturze i malarstwie ukazujących zapalonych myśliwych, którzy ze szkodą dla swego gospodarstwa oddają się tej odziedziczonej po przodkach pasji. Szlachcic wprawdzie nie oczekiwał już na kolejne powstanie i przestawał wierzyć w rychłe wyzwolenie, jednak, tak jak pan Ambroży Borkiewicz z opowiadania J. Wieniawskiego, nadal kochał „knieję swoją, jak kolebkę rodu swego, która dziadów i pradziadów wykołysała, kochał ją jak starą piastunkę, przy której śpiewie, dziecięciem będąc usypiał"[41].

Szlachectwo pojmowano jako „dumę, niezależność, honor, prace dla słabszych, miłosierdzie dla powalonego ... odwagę prywatną i publiczną"[42], a ulubionymi atrybutami prawdziwego szlachcica były krzyż i szabla powracające nieustannie w neosarmackiej iko-

[38] T. Lenartowicz, *Rytmy narodowe*, Lwów 1881, s. 34.
[39] T. Lenartowicz, *op.cit.*, s. 40.
[40] J. I. Kraszewski, *Dziwadła*, s. 109.
[41] J. Wieniawski, *Na stanowisku*, [w:] tegoż, *Z boru i dworu. Szkice i obrazki*, Warszawa 1889, s. 150. Por. też *Pamiętniki* J. Fałata, których znaczne partie to opisy polowań w Nieświeżu i w Hubertusstock, a swoje pasje myśliwskie uwiecznił artysta w wielu poświęconych tej problematyce obrazach. J. Fałat, *Pamiętniki*, Katowice 1987.
[42] T. Jeske-Choiński, *Typy i ideały pozytywnej beletrystyki polskiej*, s. 75.

nografii i w bliskich jej tekstach literackich. Żywot ziemiański będący według słów L. Siemieńskiego „rajem zbudowanym na fundamencie wiary"[43] wymagał dopełnienia w postaci wspomnień o rycerskiej przeszłości. Stąd uparte powracanie do starych alegorii, stąd wiara, że za ich pośrednictwem wskrzesi się ginący junacki i religijny „pierwiastek plemienny".

Pług i miecz jako atrybuty nawiązującego do piastowskiej tradycji szlachectwa pojawiły się już w 1801 r. w poemacie *Rolnictwo* D. Bończy-Tomaszewskiego, by powrócić w utworach K. Brodzińskiego, gdzie znajdujemy wspomnienie przodków, którzy własne tylko „ziemie po ojcach orali / Na swoich tylko miedzach szable zatykali"[44], oraz pismach T. Lenartowicza, J. I. Kraszewskiego i W. Pola. Polski Cincynatus wierzył, że cztery rzeczy są w Polsce znane: pług, kosa, szable i pieśń *Święty Boże* i nawoływał do pilnej orki, do której „gdy się chętnie przyłożem / Może z tej ziemi mogilnej / Ziarno lub szablę wyorzem"[45].

Motyw wyorania, wydobycia z przechowującej prochy ojców ziemi dawnego oręża powracał stale w ikonografii narodowej powielany i utrwalany w pamięci poprzez słowa i obrazy. Wykopanie dawnego oręża najczęściej niosło ze sobą nastrój zadumy nad wielkością i poświęceniem minionych pokoleń, czasami jednak przybierało formę lamentacji nad upadkiem i śmiercią, obecnymi i w tej niegdysiejszej, szlacheckiej Arkadii, kiedy po odkopaniu „z mogił ojców nadniemeńskiej strony / Jakąś zbroję odwieczną lub hełm wojownika" wspomina się go jako tego co „walczył, by zwyciężyć — a legł zwyciężony"[46].

Znacząca dla kształtowania zespołu tak literackich, jak i wizualnych wyobrażeń związanych z dworem i jego rolą w historii narodu była wydana w 1859 r. „sielanka" J. I. Kraszewskiego pt. *Wiosna*, w której tytułowa wieś będąca „obrazem raju na wyklętej ziemi" zostaje zniszczona przez barbarzyńców ze Wschodu, w której znajdujemy opinie, że szlachta zmuszona do wyjazdu z miasta „w murach tęskniła do wiejskiej pól woni / Lemiesza lub oręża szukając dla dłoni"[47].

[43] L. Siemieński, *Kilka rysów z literatury i społeczeństwa*, t. 1, s. 282.

[44] Podaję za: K. W. Wójcicki, *Pamiętniki dziecka Warszawy i inne wspomnienia warszawskie*, Warszawa 1974, t. 2, s. 400 (pierwodruk *Pamiętników* 1870).

[45] Por. T. Lenartowicz, *Polska ziemia w obrazkach*, s. 29 oraz W. Bełza, *Do orki* (1864) — stąd cytat, [w:] *Zbiór poetów polskich XIX wieku, księga II*, Warszawa 1961, s. 889.

[46] J. Strutyński, *Do krzyżackiej zbroi wykopanej nad Niemnem (1844)*, [w:] *Zbiór poetów polskich*, s. 509.

[47] J. I. Kraszewski, *Wioska. Sielanka*, s. 18. W tym utworze lemiesz czasem wyorze dawne kości „strzaskaną zbroję dziadów, krwią jak rdzą okrytą ... hełm, topór z kamienia", *op.cit.*, s. 21.

75. J. Chełmoński,
Wyjazd na polowanie,
1882

76. A. Wierusz-Kowalski,
Na stanowisku z chartami

77. J. Kossak,
Winieta tytułowa *Strzechy*,
1870

78. W. Gerson,
Chłop co wyorał zbroję,
1870

Sądząc jednak z wielu wypowiedzi, pochwał oraz liczby ilustracji w czasopismach i obrazów wykorzystujących motywy z tego utworu, żaden z tekstów powstałych w latach czterdziestych i pięćdziesiątych XIX wieku nie był tak znaczący dla nurtu „neosarmackiego" jak *Mohort* W. Pola. Rozpoczęty około 1840 r., pisany w 1852, opublikowany w 1854 r. ten „posąg tradycji", „brewiarz szlachecki"[48] stał się na wiele lat ulubionym utworem literackim kilku pokoleń Polaków. Już w 1855 r. S. Goszczyński pisał o *Mohorcie* do W. Pola, że „takie poemata jak *Mohort* są modlitwą dusz

[48] Według H. Sienkiewicza *Mohort* jest „posągiem tego co w tradycji było dobrym, a posągiem tak wspaniałym, że trudno oderwać od niego oczu". Podaję za: *Orzeszkowa, Sienkiewicz, Prus o literaturze*, s. 236. Podobnie W. Pol wspominając przyjęcie swego dzieła przez publiczność literacką przytacza jedną z opinii, iż jest to „brewiarz szlachecki". Por. W. Pol, *Pamiętniki*, Kraków 1960.

79. A. Kotsis, *Dwa pokolenia*

polskich ... podają wzór działania i ton działania w człowieku. Takich dzieł nam potrzeba i potrzeba nam takich ludzi"[49]. Ten „poemat o chrześcijańskim rycerzu" był zatem odczytywany jako dzieło sławiące czyn oraz tekst ukazujący odpowiedni dla czasów niewoli wzorzec moralny polegający na wytrwaniu do końca na powierzonej placówce oraz jeżeli będzie to niezbędne, śmierci za Ojczyznę. S. Goszczyński porównywał w swoim liście Mohorta do T. Kościuszki, a stanowiący o istocie poematu ideał rycerza-ascety, patrioty-chrześcijanina, który „jak żuraw na straży" stał na kresowej granicy, okazał się na tyle atrakcyjny, że wizerunek Mohorta

[49] Podaję za: Wstęp do W. Pol, *Wybór poezji*, s. CIII.

80. J. Kossak,
Ilustracja do Mohorta W. Pola,
1882

81. J. Kossak,
Wyjazd na polowanie,
1876

powraca w sztuce polskiej przez cały wiek XIX. Ów „rapsod rycerski[50] zaczerpnięty z „domowej tradycji" był ulubionym utworem J. Suchodolskiego, który oprócz licznych scen z poematu pozostawił również „wyobrażenie z imaginacji" będące „fantazją portretu" Mohorta[51], J. Kossaka i H. Sienkiewicza. Wśród opinii na temat tego „brewiarza szlacheckiego" spotykamy zdania, że „takich akwarel jak „*Stado Mohortowe*" (J. Kossaka) ... nigdy dosyć widzieć nie można" oraz że pomimo niezbyt wysokiego w hierarchii akademickiej miejsca ilustracji, obraz J. Kossaka *Mohort pokazujący stadninę* musi zostać policzony „do historycznego działu"[52]. Płótnom, na których występują dzielni, Mohortowi żołnierze zarzucano wprawdzie niekiedy konwencjonalność, jednak dla krytyków najważniejsze w nich było to, że w tego typu obrazach „zwykle jakaś narodowa struna oddźwięka" i chociaż nie zawsze stają one „na wysokości dziejowego ducha i wymagań sztuki", to jednak kierunek ten i praca uprawiających go artystów „zapewniają ... trwałe znaczenie i wspomnienie" o tych, którzy mu się poświęcą[53]. *Mohort* w wersji zaproponowanej przez J. Kossaka jeszcze w 1894 r. był dla J. Mycielskiego „najdoskonalszym ze wszystkich utworów Kossaka, najprostszym, najpoetyczniejszym, najwięcej przy tym po szlachecku rycerskim i po żołniersku wytwornym"[54] i właśnie wobec obrazów wykonywanych według tego poematu przyjmowano postawę świadczącą o zakładanej, całkowitej znajomości jego tekstu, postawę przysługującą bardzo niewielu utworom literackim, takim jak *Pan Tadeusz*, *Maria*, *Zamek Kaniowski*, później *Trylogia* H. Sienkiewicza. J. Mycielski pisał o *Stadzie Mohorta* J. Kossaka, że obraz ten jest tak dobrze znany i tak „każdemu tkwi zawsze w pamięci, że opisywać jego układu i treści nie warto po prostu"[55]. W ten pogodny świat szlacheckiej idylli wkraczała jednak czasem tragiczna rzeczywistość. Utrwalony w rysunkowych cyklach A. Grottgera wizerunek zdobywanego i pokonanego dworu pojawił się też w powstałym w 1865 r. *Moskalu* J. I. Kraszewskiego, w której to powieści wojska rosyjskie palą spokojny, polski dwór w Russowie, a pozo-

[50] Por. na ten temat *Wstęp* do: W. Pol, *Wybór poezji*. W *Notach* W. Pola do *Mohorta* czytamy po krytycznej ocenie historycznych „analitycznych rozbiorów i uczonych drobiazgów": „Na szczęście żyje i czerpie nasza poetyczna literatura jeszcze z innego źródła, ze sfery tradycji, które starsze od książek, przetrwają książki przy pomocy bożej i przy miłości kochającego serca". Podaję za: *Wybór poezji*, *op. cit.*, s. 289/90. Podtytuł *Mohorta* brzmi: *Poemat o chrześcijańskim rycerzu*.

[51] Por. K. Sroczyńska, *January Suchodolski*, s. 76.

[52] Opinie kolejno wg „Tygodnik Ilustrowany", 1887, nr 248, s. 221 oraz „Kłosy" 1870, nr 251, s. 243.

[53] „Tygodnik Ilustrowany", 1860 nr 9, s. 79.

[54] J. Mycielski, *Sto lat dziejów malarstwa w Polsce 1760—1860*, s. 598.

[55] J. Mycielski, *op.cit.*, s. 598.

stałe po grabieży pobojowisko żywo przypomina to, jakie znamy z grottgerowskiej *Wojny*. We dworze tym zrzucono „starożytny obraz Matki Boskiej Częstochowskiej ... zamki były poobrywane, a to czego chciwa ręka grabieżcy pochwycić nie zdoła walało się w nieładzie straszliwym" i pośród zniszczonych, dworskich sprzętów widoczne były „szmaty starych, postrzelanych i podartych portretów familijnych i Chrystus nawet, który się żołdactwu nie wydał dosyć prawosławnym rozbity leżał na ziemi"[56].

Przeważały jednak wizerunki dworów i ich mieszkańców, w których, jak w utworach W. Pola i J. Kossaka, „staropolska zacność podniesiona była do ideału poetycznego"[57] i w których duch narodu jawił się pod postacią patriarchalnej, rycerskiej i świątobliwej Polski familijnej, a nie w formie wywołanych klęską paroksyzmów. Jak żywotny był przez cały wiek XIX wypracowany w latach czterdziestych i pięćdziesiątych wizerunek szlachcica-chrześcijanina-obrońcy Ojczyzny, świadczy wydane nakładem J. K. Żupańskiego i wydrukowane w Paryżu jedno z najstaranniej opracowanych typograficznie oraz ilustratorsko dzieł, jakie opublikowano w XIX wieku w języku polskim — książka K. Suffczyńskiego (Bodzantowicza) pt. *Zawsze oni*[58]. W wiele lat po klęsce powstania styczniowego ponowiono „życiorysy synów Polski", z których większość poległa w walce o wolność Ojczyzny, przypomniano, że w Polsce „licznymi były te szlacheckie rody, których każde pokolenie składało kolejno ze krwi własnej ofiarę na ołtarzu Ojczyzny", a w zamieszczonych w tym dziele wierszach W. Pola oprócz opisów idealnego, szlacheckiego dworu znajdujemy epigram tłumaczący tytuł całości, który według autora powinien być położony na grobie poległych w walkach potomkach Sarmatów[59]. W utworze K. Suffczyńskiego Polska jest przedmurzem cywilizowanego świata, jeden z bohaterów — Pan Starosta uważa, że to co dawne jest jednocześnie święte i że tylko bój krwawy rozstrzygnie losy tej ziemi, a w domu Pana Kasztelana spotykamy żelazne łóżko zasłane makatą, wizerunek Matki Boskiej Częstochowskiej, portret księdza Marka

82. J. Kossak, *Wincenty Pol i K. Suffczyński*

[56] *Moskal. Obrazek współczesny narysowany z natury przez B. Bolesławitę* (J. I. Kraszewskiego), Lipsk 1865, s. 243/4. Piszę o tym szerzej w dalszych częściach mojej pracy.

[57] Jest to opinia o *Mohorcie* W. Krasińskiego, podaję za: M. Janion, *Poezja w kraju. Próba syntezy*, [w:] *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku. Literatura krajowa w okresie romantyzmu 1831 · 63*, Kraków 1975, t. I, s. 17.

[58] *Zawsze oni. Obrazy historyczne i obyczajowe z czasów Kościuszki i Legionów. Dzieło pośmiertne Kajetana Suffczyńskiego (Bodzantowicza) z ilustracjami J. Kossaka i epigramami W. Pola*, Poznań 1875.

[59] Epigram ten brzmi: „Oni tylko — zawsze oni / Z Polską w sercu, z mieczem w dłoni / Dniem i nocą bez pokoju", *op.cit.*, s. 165.

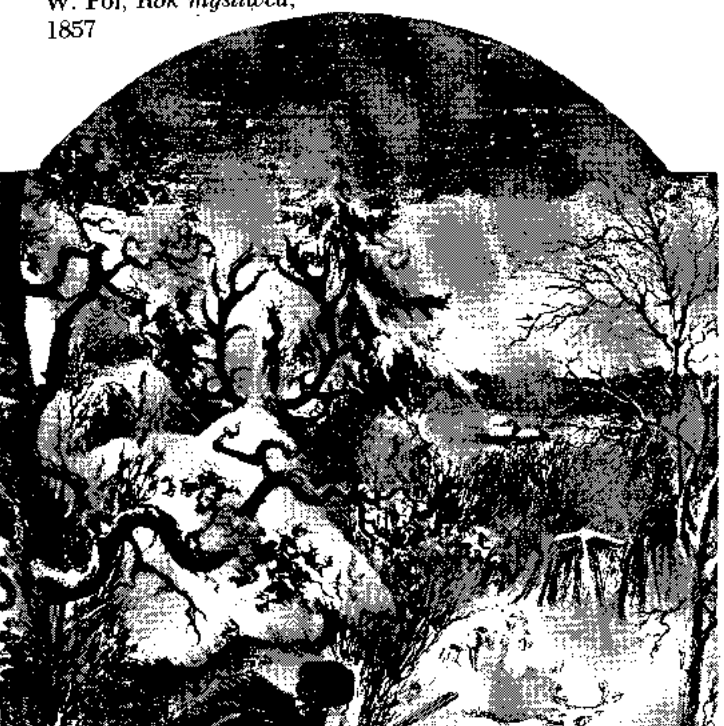
83. J. Kossak,
Ilustracja do: *Zawsze oni*

karmelity, buzdygan złotem nabijany i starą karabelę. Nic dziwnego, że właśnie do tej książki ilustracje wykonał J. Kossak, a W. Pol ozdobił ją sławiącymi „dwór wesoły" i bohaterstwo potomków Assarmotha wierszami. Ci dwaj artyści, a jest to przeświadczenie powstałe już w wieku XIX, najbliżsi byli utopijnemu obrazowi Rzeczpospolitej szlacheckiej, w której świat był „taki wierny, śliczny" i w której żyli „męże wiary i posiewu / Męże światła, siły, śpiewu / I rycerscy i kapłańscy"[59a].

Już w latach sześćdziesiątych J. I. Kraszewski pisał o W. Polu i J. Kossaku, że są to „dwa pokrewne duchy, które się ze sobą najlepiej rozumieją. Gdyby Kossak śpiewał, to pewnie ów świat,

[59a] *Zawsze oni*, *op.cit.*, s. 9.

84. J. Kossak,
Styczeń, ilustracja do:
W. Pol, *Rok myśliwca*,
1857



85. J. Kossak,
Grudzień

który opiewa Pol, gdyby pan Wincenty malował, to nie co innego tylko to co Kossak odtwarza. Ani też kto inny mógłby się porwać na Mohorta stado, aby go ołówkiem powtórzyć"[60], a podobne opinie znajdujemy w latach siedemdziesiątych u K. Chłędowskiego, J. Keniga i A. Tyszyńskiego.

K. Chłędowski wskazywał na „ten sam element szlachecki, tę samą werwę, ten sam oryginalny a swojski sposób przedstawiania rzeczy, to samo wreszcie zamiłowanie do koni" oraz na wspólne tematy zaczerpnięte z życia pełnej „smutnego uroku" Ukrainy[61]. Dla J. Keniga był Kossak „najdzielniejszym poetą szlacheckiej przeszłości"[62], a dla A. Tyszyńskiego twórczość Pola była swoistą syntezą wszystkich sztuk, dzieła tego poety bowiem to raz „istne utwory pędzla (*Pieśń o ziemi, Pieśń o domu*), to znowu utwory dłuta (*Mohort*), a słowa w pierwszych i drugich i we wszystkich poezjach Pola to muzyka"[63].

Opinię o szczególnych związkach pomiędzy twórczością Pola i Kossaka powtórzyli w następnych dziesięcioleciach J. Mycielski, S. Witkiewicz, W. Kopera i T. Dobrowolski. Podkreślano wspólne dla malarza i poety umiłowanie rodzinnej ziemi, uchwycenie „pierwiastka plemiennego", rodzimego temperamentu i szlacheckiej fantazji oraz zasługi w popularyzacji sztuki narodowej. Dla nas interesujące są tu uwagi J. Mycielskiego, który przypominając napisany przez W. Pola w 1839 r. artykuł o potrzebie tworzenia dzieł malarskich oddających koloryt i historię dawnej Polski stwierdził, że właśnie J. Kossak „w zupełności po 1850 r. wszystkim jego (W. Pola) aspiracjom narodowej sztuki odpowiedział", ponieważ w twórczości malarza „cała łatwa, nieraz zdawkowa, często jednostajna i bezsprzecznie chwilami nużąca, staroszlachecka, rycerska, rymowana gawęda Pola, dostępna, zrozumiała najprościej wykształconemu zagrodowemu szlachcicowi, znalazła swój malarski ekwiwalent"[64]. W tym momencie wkraczamy na grunt tego, co chciałbym nazwać „pierwiastkiem gawędowym" w sztuce polskiej XIX wieku i co wymaga nieco szerszego omówienia.

[60] J. I. Kraszewski, *Kartki z podróży 1858–64*, t. II, s. 316.
[61] K. Chłędowski, *Sztuka współczesna i jej kierunki*, s. 130.
[62] Podaję za: *Warszawska cyganeria malarska. Grupa Marcina Olszyńskiego*, s. 232.
[63] A. Tyszyński, *Wizerunki polskie. Zbiór szkiców literackich*, Warszawa 1875, s. 302.
[64] J. Mycielski, *Sto lat dziejów malarstwa w Polsce*, s. 594.

Gawęda szlachecka, jeden z najpopularniejszych w XIX wieku w Polsce gatunków literackich, który w toku badań literackich doczekał się już wielu opracowań[65], nie został dotąd wskazany jako swoista „matryca genologiczna" przydatna podczas analizy powstających w epoce „neosarmackich" przedstawień malarskich. Wprawdzie często dostrzegano „gawędowość" płócien J. Kossaka lub J. Brandta, jednak określenie to traktowano raczej jako przybliżającą tę twórczość czytelnikom i widzom metaforę, a nie jako wskazanie na wewnętrzny, nie tylko tematyczny, lecz i strukturalny związek.

Równolegle do wydania „arcywzoru" gawęd szlacheckich, jakim były *Pamiątki Soplicy* H. Rzewuskiego, K. W. Wójcicki pisał, że w szlacheckiej gawędzie „miałeś naukę ... ten swój żywot rycerski opisywał, ten jako bywał dworakiem u pana, co widział, co przebywał, jakie cuda i kraje oglądał ... myśliwiec uczył sokoły ćwiczyć, chować przez zimę rarogi i drzemliki, przyuczać psy do łamania niedźwiedzi ... wreszcie szły na stół rozmowy ważniejsze o dobru pospolitym ... była gawęda taką akademiją i szkołą, zwłaszcza przy owym życiu przyjacielskim ziemianów naszych"[66].

Opowieści o łowach i dobru pospolitym, o żywocie rycerskim i o dawnych, lepszych czasach, o przyuczaniu psów do łamania niedźwiedzi i o dalekich podróżach, wszystkie te elementy wchodzące w skład „świata przedstawionego" sarmackich gawęd wręcz wymagały obrazowego uzupełnienia. Nie wyprzedzając jednak wniosków należy tutaj wskazać na niezbędną w gawędzie narrację personalną sprzyjającą bezpośredniemu kontaktowi ze słuchaczem-czytelnikiem-widzem, która będąc czymś naturalnym w tekście literackim, jest problematyczna w przedstawieniach wizualnych. Gawęda bowiem wymaga kogoś kto gawędzi, opowiada, a postacie słynnych gawędziarzy, poczynając od Wojskiego z *Pana Tadeusza* i Seweryna Soplicy z *Pamiątek Soplicy* i kończąc na Grzegorzu spod Racławic z *Wieczorów pod lipą* L. Siemieńskiego, przewijają się przez dziewiętnastowieczną polską literaturę kreu-

[65] Por. Z. Szmydtowa, *Poetyka gawędy*, [w:] tejże, *Studia i portrety*, Warszawa 1969, K. Bartoszyński, *O amorfizmie gawędy*. Uwagi na marginesie *Pamiątek Soplicy*, [w:] *Prace o literaturze i teatrze ofiarowane Z. Szweykowskiemu*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1966, M. Maciejewski, *Gawęda jako „słowo przedstawione"*, [w:] tegoż, *Poetyka-Gatunek-Obraz. W kręgu poezji romantycznej*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1977, A. Bartoszewicz, *O głównych terminach i pojęciach w polskiej krytyce literackiej*, K. Stępnik, *Poetyka gawędy wierszowanej*, tam też omówienie różnych sądów na temat tego gatunku.

[66] Podaję za M. Maciejewski, *Choć Radziwiłł alem człowiek*, Kraków-Wrocław 1985, s. 48. Tam też obszerny wybór tekstów „gawędowych" oraz interesujące wprowadzenie do problematyki szlacheckiej gawędy.

86. M. E. Andriolli,
Ilustracja do:
Pamiętników kwestarza J. Chodźki,
1881

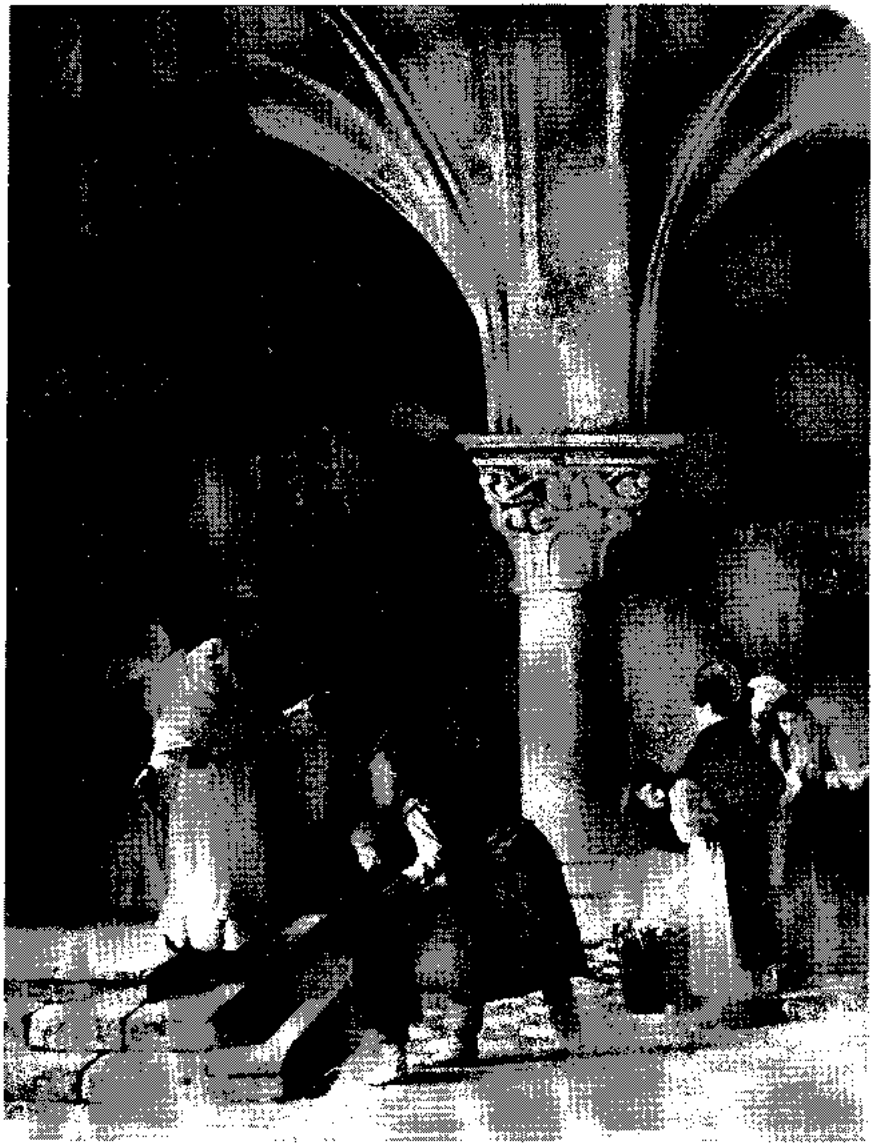
87. M. E. Andriolli,
Ilustracja do
Urodzonego Jana Dęboroga
W. Syrokomli

jąc „słowo przedstawione"[67], ów specyficzny, niemal utożsamiany z aktem mowy świat, w którym wspomnienie ulegało unaocznieniu, a historia zyskiwała wymiar „historii żywej".

Autor najobszerniejszej pracy o poetyce gawędy – K. Stępnik[68] – wskazuje na związki pomiędzy tym gatunkiem literackim a kolokwialnością i respektowaniem w gawędzie właściwości przekazu ustnego. Gawęda była tworem zbiorowości szlacheckiej i do tej społeczności powracała utwierdzając ją w tradycyjnych wzorach zachowań i systemach wartości. Jak o tym pisał w 1845 r. M. Rostkowski: „Kto nie biegnie za modą, kto nie zna, co względy, / Kto chce wstępować w dobrych ludzi ślady, / Ten nie odrzuci gawędy"[69]. Gawęda była formą historii prywatnej, którą niekiedy zamieniano w historię narodu szlacheckiego, a jej naczelnym zadaniem stało się prezentowanie odchodzących w zapomnienie postaci i zdarzeń. Jej istotną cechą było też osadzenie sytuacji opowiadania w konkretnych warunkach (przy kominku, szara godzina, zimowe wieczory) oraz wypracowanie wspólnego ze słuchaczem systemu artystycznej i społecznej aksjologii. Opowiadanie gawędowe rozgrywało się w konkretnym miejscu i czasie, a osoba gawędziarza decydowała o randze i kształcie przekazywanych treści. W sferze tematyki, jak o tym pisze K. Stępnik: „gawędzie ... właściwy jest jeden zwłaszcza najpełniejszy typ opowiadania, który określamy mianem „historii szlacheckiej", jej tematem są dzieje i przygody dobrego szlachcica ukazywane w perspektywie barwnej, epickiej opowieści"[70]. Głównymi motywami „historii szlacheckiej" były: przyjście na świat bohatera gawędy w hołdującej dawnym obyczajom rodzinie, przypomnienie genealogii rodu, pochwała barwnej i nieco żawadiackiej młodości szlachcica, opuszczenie domu rodzinnego i przystąpienie do powinności stanowych (pójście do szkół, na służbę dworską lub na wojnę). Częste też były opisywane sceny z życia zaściankowego i sejmikowego ukazywane w konwencji przygód i wypadków przeplatanych anegdotami, dykteryjkami i pouczeniami urozmaicającymi tok narracji.

88. A. Kozakiewicz, *Chłopiec z szablą*, 1868

[67] Por. M. Maciejewski, *Gawęda jako „słowo przedstawione"*.
[68] K. Stępnik, *op.cit.*
[69] M. Rostkowski, *Gawędy*, Warszawa 1845, s. 1. Podaję za: K. Stępnik, *op.cit.*, s. 22.
[70] K. Stępnik, *op.cit.*, s. 111.



89. J. Maszyński,
Wstąpienie do konwiktu

90. K. Mirecki,
Na pierwszą wyprawę,
1888

Wszystkie te motywy wykorzystano również w przedstawieniach wizualnych, jednak w tym momencie bardziej niż wspólnota tematyki interesuje nas struktura gawędy wypracowana w *Pamiątkach Soplicy* i powielana w setkach wierszowanych i prozatorskich utworów.

K. Bartoszyński analizując gawędę szlachecką wskazuje na współorganizującą ją jedność narratora ze słuchaczem, brak kontinuum czasowego, powtórzenia określonej opowieści historycznej i biograficznej jako sygnały odnoszące do siebie poszczególne składniki całości, brak sukcesywnego nawarstwiania ogniw fabularnych, powtarzanie informacji w mało różniących się wariantach, dzięki czemu możliwe jest przewidywanie kolejnych elementów oraz swoisty brak „ekonomii" opowiadania wynikający z wprowa-

dzania fragmentów pozornie przypadkowych, opóźniających tempo narracji[71].

Amorfizm gawędy wraz z dominującym w niej „idyllizmem sarmackim"[72] i emotywnym ukierunkowaniem procesów odbioru bliskie są wielu przedstawieniom wizualnym obierającym sobie za temat sceny z życia dawnych lub współczesnych Sarmatów. Interesujący problem powstaje w chwili przenoszenia na teren sztuki obrazu kategorii narratora personalnego — gawędziarza opowiadającego słuchaczom pouczające i ciekawe historie z życia przodków i z życia ich szlacheckich potomków. Oczywiście narrator personalny w tej formie, w jakiej funkcjonuje w literaturze w sztukach wizualnych, nie jest możliwy, jednak możliwe jest w nich bądź ukazanie „tego kto opowiada", bądź też w szczególnych przypadkach tak silne utożsamienie malarza z ogólnie znanym artystą-opowiadaczem-wyrazicielem powszechnych nastrojów i sposobów wartościowania, że dochodzi do personalizacji w sensie narracyjnym, choć na obrazie niewidoczna jest postać samego twórcy ani nie zaprezentowana jest sytuacja opowiadania. W historii sztuki polskiej niewielu malarzy zyskało status „narratora personalnego" w zaprezentowanym powyżej znaczeniu, a nazwiska tych nielicznych powtarzano w XIX wieku nieustannie, łącząc je w liczne konfiguracje „wieszczów" i zestawiając ze sobą w formie porównań i analogii odnoszących się nie tylko do osób, lecz i do uprawianych przez nich dziedzin twórczości[73].

Niewątpliwie takimi artystami byli w XIX wieku w dziedzinie sztuki słowa i obrazu W. Pol i J. Kossak. Kossak był synonimem twórcy narodowego znakomicie realizującego ów poszukiwany w okresie międzypowstaniowym i później „idyllizm sarmacki". M. Grabowski już w 1847 r. recenzując jeden z obrazów tego malarza pisał: „Konie z bryką, dwór, lipa, brama, płot i topolami wysadzana droga i nic więcej. A przecież kto zna dwory polskie i czwórki różnobarwne z dzwoniącymi chomontami i te lipy, te topole, jakże mu miło zobaczyć je pięknie i wiernie oddane z tym

[71] K. Bartoszyński, *O amorfizmie gawędy*.
[72] Jak pisze K. Stępnik: „Poeci gawędy unikają przedstawiania wielkich obszarów życia społecznego i skupiają swoją uwagę na idyllicznym świecie staroszlachetczyzny", *op.cit.*, s. 147.
[73] Oprócz J. Kossaka takimi artystami byli w XIX wieku J. Matejko i J. Brandt, niekiedy dołączano do nich H. Siemiradzkiego i A. Grottgera.

zamyślonym niebem naszym i tym miłym powietrzem naszym"[74]. Widz oglądający tego typu obrazy, tak jak czytelnik sarmackich gawęd, nie poszukiwał nowości i zaskoczenia, lecz potwierdzenia trwania tego utopijnego świata, w którym wszystko było swojskie i rzewne i w którym możliwe było odejście od dynamicznego, sukcesywno-linearnego toku zdarzeń, w stronę niemal mitycznego powrotu do dworów polskich i różnobarwnych czwórek przyjeżdżających drogą wysadzaną topolami. Podobnie oceniano utwory W. Pola dostrzegając w nich koloryt historyczny, umiejętność „zastępowania pędzla malarskiego" dzięki kreśleniu i „krajów i ludów z malarskim spokojem a ciepłem obywatelskim"[75]. Zarówno w malarzu, jak i poecie widziano artystów kochających „z całą duszą i sercem ... przedmiot, do którego się zabierają"[76] oraz wyrazicieli gustów szerokich rzesz czytelników i widzów.

S. Tomkowicz w wydanym po śmierci J. Kossaka druku okolicznościowym pisał o związkach twórczości W. Pola i malarza: „Dziwne to było pokrewieństwo tych dwóch natur i dwóch zdolności. Były to raczej dwie strony jednego i tego samego natchnienia, dwie połowy jednej istoty artystycznej. Jakaś Leibnicowska *harmonia praestabilita* zdawała się nimi rządzić i utrzymywać między nimi stały związek czy zależności"[77], podkreślając jednocześnie, że J. Kossak popularyzując twórczość poety w pewnej mierze „przewyższył ją i zaćmił", w pełniejszym bowiem stopniu został utożsamiony ze swym dziełem i lepiej, dzięki możliwościom, jakie daje tworzywo wizualne oddziaływał na wyobraźnię narodu.

Nawet pobieżne prześledzenie twórczości J. Kossaka – tego „poety przeszłości szlacheckiej" wskazuje, jak wiele spośród cech szlacheckiej gawędy współorganizuje wprawdzie nie jedno dzieło, lecz całość jego artystycznego dorobku. Nieustannie powracające, wielokrotnie wykorzystywane motywy, idyllizm, działanie we wspólnym szerokim rzeszom odbiorców uniwersum wartości, brak ekonomii opowiadania polegający na rezygnacji z ułatwiających narrację scen, w których każda postać pełni określoną funkcję na

[74] M. Grabowski, *Artykuły literackie, krytyczne, artystyczne*, s. 243.
[75] A. G. Bem, *Pisma krytyczne*, Warszawa 1963, s. 141.
[76] *Dokładny przegląd krytyczny 1. ogólnej wystawy Sztuki Polskiej napisany przez kilku artystów malarzy i rzeźbiarzy pod red. S. Tomkiewicza*, Kraków 1887, s. 56.
[77] S. Tomkowicz, *Juliusz Kossak*, Kraków 1899, s. 7.

91. J. Kossak,
Okładka litografowana do:
W. Pol, *Pacholę hetmańskie*

rzecz „opóźniających" opowiadanie scen wielofiguralnych, prowadzenie na wielu płótnach, kartonach, w ilustracjach opowieści, których naczelną zaletą było „wylanie kilku uczuć"[78] bliskich tak artyście-gawędziarzowi, jak i widzowi, w połączeniu z ewidentnym pokrewieństwem tematycznym składa się na obecny tak w sztuce słowa, jak i obrazu pierwiastek strukturalny, który proponuję nazwać „gawędowym" i którego bardziej precyzyjne wyodrębnienie w sztuce polskiej XIX wieku wymaga dalszych badań.

„Gawędowość" nie musi jednak dotyczyć całości dzieła artysty, lecz może objawiać się w sposób bardziej konkretny w licznych w epoce obrazach i ilustracjach, na których ukazano sytuację opowiadania, tego „kto opowiada", słuchaczy oraz pośrednio „to o czym się opowiada". W tego typu dziełach, w ich przestrzeni i „świecie przedstawionym" zamknięte jest, by użyć Bachtinowskiego określenia, „słowo uprzedmiotowione"[79], które wprawdzie nie zostało w pełni zwerbalizowane, lecz które tym silniej dąży do konkretyzacji.

Sytuacja opowiadania zakłada istnienie słuchacza, który żyjąc w realnym świecie powinien odtworzyć to, co ma mu do przekazania świat sztuki. Konkretny, prezentowany za pomocą środków wizualnych słuchacz istnieje też w obrębie „świata przedstawionego dzieła". Wzorem mogą tu być zarówno ilustracje ukazujące najważniejsze w sensie narodowej wymowy fragmenty dzieł A. Mickiewicza, takie jak: pieśń Wajdeloty, Alf i Wajdelota oglądający brzegi litewskie, opowiadanie księdza Robaka w karczmie o Napoleonie, spowiedź Jacka Soplicy, historia Horeszków przekazywana Hrabiemu przez Gerwazego, jak i częste w XIX wieku obrazy pokazujące starca (sługę, żebraka, żołnierza-kalekę) opowiadającego młodym o heroicznej przeszłości Ojczyzny. W wizualnych „opowiadaniach-gawędach" przeszłość jawi się jako świat ładu moralnego i społecznego, a przyszłość ma nieść w sobie zarodek wiary w wyzwolenie, którego powinny doczekać zawsze prezentowane na tego typu obrazach dzieci. J. Kossak, A. Grottger, M. E. And-

[78] Por. A. Tyszyński, *Wizerunki polskie*, s. 228/9. Według tego krytyka w gawędzie określanej przez niego jako „powiastka ram obszerniejszych" kreśli autor „nie dzieje z jakąś harmonią wewnętrzną, lecz tylko jakieś dzieje serc, jakieś wypadki w tym bezładzie, tym oderwaniu, jak się przedstawiają zwykle na świecie oku każdego; idzie mu tylko w obrazie o wylanie kilku swych uczuć, skreślenie kilku rysów ludzi albo pejzaży, a wartość obrazowi nadają tu tylko sama ta uczuciowość autora, prawda schwyconych rysów i talent słowa".

[79] Por. na ten temat M. Maciejewski, *Gawęda jako słowo przedstawione*.

92. M. E. Andriolli,
Hrabia i Cerwazy w zamku,
1882

93. M. E. Andriolli,
Spowiedź Jacka Soplicy,
1889

94. Z. Ajdukiewicz,
Stary sługa,
1885

95. J. Szermentowski,
Stary żołnierz i dziecko w parku,
1869

riolli, Z. Ajdukiewicz, J. Szermentowski i wielu innych starało się przekazać widzom treści jakże bliskie „neosarmackim" gatunkom literackim, w których nadrzędne hasło „Bóg i Ojczyzna" często stanowiło o ich zasadniczej, emocjonalnej wymowie.

Nie zawsze jednak świat rubasznych szlagonów i myśliwych przyjmowano jednoznacznie pozytywnie. Pomijając w tym momencie wszelkie, jakże żywe w epoce, polityczne i światopoglądowe wystąpienia przeciwko utożsamianiu narodu polskiego ze szlachtą, musimy pamiętać o obecnej nawet wśród zwolenników odrodzenia Rzeczpospolitej, poprzez tę zachowującą ducha polskiego warstwę obawie, że sztuka ukazująca powierzchnię zjawisk nie może być wartościowa zarówno artystycznie, jak i propagandowo. Dla absolutystycznie nastawionych krytyków bardzo szybko gawęda literacka stała się czymś konwencjonalnym i niegodnym epoki.

J. I. Kraszewski już w 1857 r. uważał, że szlachcic zawadiaka nie może być jedynym reprezentantem przeszłości oraz że gawędy to najczęściej „nieznośne komunały"[80]. Podobnie według J. Szujskiego „gawędziarze myśleli, że należytą expensą kontuszów, pasów, wąsów, rubaszności, mospanstwa i wtrąceń łaciny wyczarują przeszłość na ziemię"[81], a i L. Kapliński występował przeciwko „luźnym gawędom ... rodzajowym obrazkom, gdzie pozorna narodowość i podrzędna malowniczość wykluczają szlachetniejsze rysy i obnażają ducha, gdzie krzywe szable nie okupią krzywych czynów, a długość wąsów nie zasłoni krótkości rozumu"[82].

Te ostre reakcje dotyczące początkowo literatury, a później również sztuk plastycznych nie odnosiły się do artystów najwybitniejszych, takich jak chociażby J. Kossak czy W. Pol, lecz do licznych poetów i malarzy niższego lotu powielających w nieskończoność raz wypracowane tak literackie, jak i malarskie wzory. Jeszcze w 1883 r. spotykamy wiersze o karabeli, która „poświęcona w Barze / Wiodła boje krwawe / Za święte ołtarze / Za wolności sprawę"[83], a *Szkoła szlachcica polskiego* A. Grottgera oceniana jest poprzez pryzmat sądów, iż „każdy szlachcic u nas musiał być żół-

[80] J. I. Kraszewski, *Gawędy o literaturze i sztuce przez ... Ciąg pierwszy*, Lwów 1857, s. 67.
[81] *Portrety przez Nie-Van-Dyka*, s. 155.
[82] *Przemówienie Leona Kaplińskiego na obiedzie danym ... Janowi Matejce*, s. 3.
[83] J. Poźniak, *Karabela* (1883), podaję za: *Zbiór poetów polskich*, księga II, s. 473.

96. A. Grottger,
Reprymenda,
z cyklu
Szkoła szlachcica polskiego,
1858

97. L. Loeffler, *Wróżka*

98. B. Łaszczyński,
Scena biczowania,
1878

99. W. Eljasz-Radzikowski,
Młodzi Sobiescy z matką przed grobowcem hetmana Żółkiewskiego,
1866

100. J. Brodowski,
Powrót ze ślubu,
1866

101. R. Szwojnicki, *Lekcja fechtunku*, 1882

nierzem" i śmierć na polu walki jest dla rycerza najbardziej pożądana[84]. Historie rodzinne, anegdoty, przygody tak istotne dla fabuł literackich gawęd powstających w latach czterdziestych i pięćdziesiątych, przenikając do sztuk plastycznych, wyznaczyły popularny w latach sześćdziesiątych, siedemdziesiątych i osiemdziesiątych nurt „rodzajowych obrazków" ukazujących szlachecką przeszłość lub teraźniejszość.

Pod koniec lat pięćdziesiątych L. Siemieński oceniając obraz L. Loefflera *Wróżka* chwalił go wskazując, że tego typu obrazy „trzymają środek między rodzajem historycznym a potocznym" i całość dzieła działa „nie na sam zmysł widzenia, ale i na umysł i serce"[85]. W tym samym duchu utrzymane były oceny późniejszych dzieł

[84] „Tygodnik Ilustrowany" 1880, nr 236, s. 6. W konkluzji tej recenzji czytamy: „Były czasy na rzemiosło rycerskie i czasy te przeszły", ponieważ dzisiejszy żołnierz jest nie rycerzem, a jedynie kółkiem w wojennej machinie.

[85] *Album polskich malarzy z wystawy Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych*, s. 17.

102. J. T. Balukiewicz, *Dożynki*

„neosármackich", na których, tak jak w literackich gawędach, świętowano urodziny małego szlachcica, młody potomek szlacheckiego rodu wstępował do konwiktu, stary szlachcic kazał się dyscyplinować spowiednikowi w sypialni, w której na ścianach, obok Matki Boskiej Częstochowskiej, umieszczono karabele, pistolety, hełm, tarczę i lancę husarską, pancerni czy konfederaccy jeźdźcy

103. J. Kossak,
Wielkanoc,
1868

witani byli przyjaźnie przez poczciwego kmiotka i powracano w pełnym galopie ze szlacheckiego ślubu. Na obrazach tych młodzi Sobiescy oglądali grobowiec hetmana Żółkiewskiego, trynitarze wybawiali ojców rodzin z niewoli bisurmańskiej, mali chłopcy mocowali się ze zbyt ciężką dla nich jeszcze szablą, a na dziedzińcu czyszczono zbroje. Rycerska tradycja dosięgała teraźniejszości każąc tryumfować przedstawicielom sarmatów nad cudzoziemcami ubranymi we fraczek i perukę, ukazywano też młodych paniczów ćwiczących się w trudnej sztuce fechtunku pod czujnym okiem rodziców i księdza plebana.

Gra w maryasza, będąca już dla A. Grottgera synonimem prawdziwie polskiej i szlacheckiej zabawy, powracała w ilustracjach prezentujących sceny z życia współczesnego dworu wiejskiego. Istniejąca dzięki trwałości szlacheckich rodów ciągłość pokoleń, pozwalała żywić nadzieję na wyzwolenie, podobnie jak zgodnie podkreślany solidaryzm pomiędzy dworem i wsią. Trwa nieustanny festyn tradycji i familijności, chłopi wzruszają się wyorywując szczątki dawnego oręża i wierzy się ciągle, że ziemianin zajęty przy roli i kniei „tylko z musu miasto nawiedzał" oraz że pory roku „zmieniają postać dworu"[86], życie w dworach bowiem „po dawnemu idzie", przez co, by ukazać świat współczesnych sarmatów, trzeba podporządkować go rytmowi pór roku, miesięcy i związanych z nimi świąt. Rytm ten wyznaczają też pory polowań i zasiewów, a jednym z najsłynniejszych dzieł powstałych w epoce staje się dzięki temu *Rok myśliwca* W. Pola z ilustracjami J. Kossaka, który jeszcze S. Witkiewiczowi kojarzył się z „pieśnią o piękności i uroku" rodzinnej ziemi i stał się pretekstem dla kongenialnych wobec ilustracji Kossaka, poetyckich opisów przyrody i związanego z nią człowieka[87].

W 1830 r. zmarł w Paryżu J. P. Norblin – autor licznych scen ukazujących życie i zwyczaje w ostatnich latach Rzeczpospolitej oraz twórca przesyconych duchem sarmatyzmu ilustracji do *Myszeidy* I. Krasickiego. W latach 1832–1834, również w Paryżu

[86] Są to fragmenty komentarza do rozpoczętego w „Kłosach" 1872 r. w numerze 344 cyklu Z *życia dworu wiejskiego*, którego autorem był M. E. Andriolli, cytaty s. 75.
[87] S. Witkiewicz, *Juliusz Kossak*, s. 200 i n.

104. J. N. Lewicki,
Ilustracje do
Pamiętników J. Ch. Paska

powstawał *Pan Tadeusz*, a pierwsze wykonanie *Zemsty* A. Fredry miało miejsce we Lwowie w 1834 r. Rok wcześniej ukazała się teka stalorytów A. Oleszczyńskiego pt. *Rozmaitości polskie*, a w 1836 r. E. Raczyński opublikował pierwszy raz drukiem *Pamiętniki* J. Ch. Paska. W latach 1849 – 1857 ukazywał się w *Albumie Wileńskiem*, wydawanym przez J. K. Wilczyńskiego, cykl rysunków wykonanych do tych *Pamiętników* przez A. Zaleskiego, tchnący, jak to określa J. Wiercińska, „klimatem niezmiennym i bezczasowym", przez co udający się na polowanie Pasek mógł niemal być właścicielem litewskich Zubiszek „uprawiającym ulubiony sport i otoczonym psiarnią" i tylko „słynna menażeria oswojonych zwierząt z lisem i wydrą przypominała o kim tu mowa"[88]. „Pierwiastek gawędowy", wkraczający do sztuki polskiej XIX wieku wraz z kolejnymi ilustrowanymi wydaniami słynnych *Pamiętników*, wśród których najbardziej znaczące było paryskie wydanie z akwafortowymi rycinami J. Lewickiego, akwarelami J. Kossaka i coraz bardziej popularnymi literackimi gawędami, około 1860 r. zaczął przenikać w swej rodzajowo-idyllicznej formie do malarstwa sztalugowego i masowo powielanych ilustracji w czasopismach, by w latach osiemdziesiątych powrócić poprzez dzieła H. Sienkiewicza, takie jak *Niewola tatarska* i słynna *Trylogia*, na łono literatury wykorzystującej go jako jeden ze sposobów kształtowania narracji i jako dogodny środek archaizujący wypowiedź artystyczną[89]. „Neosarmatyzm" jako wizja przeszłości, o której H. Sienkiewicz pisał, że „choćby patrzano na nią nie wiem jak trzeźwo, jasno i krytycznie ma jeden ogromny urok, którego nie ma teraźniejszość – i gwoli temu najpotężniejszemu urokowi świecić będzie po wszystkie czasy"[90] i jako forma współczesnej kontynuacji dawnych obyczajów szlacheckich, trwał dzięki kolejnym edycjom *Marii* A. Malczewskiego, *Pana Tadeusza*, *Pamiętników* Paska, dzieł W. Pola i W. Syrokomli, utwierdzając ziemiańskiego oraz inteligenckiego odbiorcę w przekonaniu, by użyć Norwidowskiego sformułowania, że „przeszłość to jest dziś tylko cokolwiek dalej". Niektóre z utwo-

[88] J. Wiercińska, *Sarmatia redivivo*, s. 108.
[89] Por. na ten temat uwagi T. Bujnickiego w książce: *Sienkiewicz i historia*, Warszawa 1981.
[90] Podaję za: T. Bujnicki, *op.cit.*, s. 102.

rów literackich i niektóre z „neosarmackich" obrazów stawały się wręcz źródłem nowej, rodzimej mitologii, w której dwór drewniany, lecz podmurowany, z pobielanymi ścianami nabierał cech sakralnego centrum życia narodu, a dzielni, kresowi rycerze nieustannie bronili granic utopijnej, wolnej Rzeczpospolitej. Wersja tragiczna sarmackiego etosu — daremna w planie realnym, lecz niezbędna w planie metafizycznym obrona świata dawnych wartości, tak znamienna dla dzieł A. Grottgera (cykl *Polonia*), powieści o powstaniu styczniowym J. I. Kraszewskiego i w okresie późniejszym S. Żeromskiego (np. *Wierna rzeka*) — sąsiadowała z pogodną wizją buńczucznych i barwnych sarmackich zawadiaków oraz idyllicznych obrazków z przeszłości. Dwór, z którego wyruszano na bój i do którego powracano po bitwie, archaizowane lub współczesne „szkoły szlachcica polskiego" trwały jako symbol polskości do lat wybuchu I wojny światowej[91], nabierając w twórczości J. Malczewskiego i S. Żeromskiego tak charakterystycznego dla sztuki polskiej wymiaru alegorii narodowej, która wtapiając się w werystycznie prezentowane sytuacje uwzniośla całość dzieła dzięki wprowadzeniu doń pierwiastka, który przez całe dziesięciolecia utożsamiany był ze sztuką narodową.

W *Wiernej rzece* ranny powstaniec („krwawy żołnierz") doczołguje się do dworu „z dwoma gankami, z wielkim szczerniałym dachem" i właśnie w tym dworze znajduje pomoc i opiekę. Podobnie w bliskich czasowo powieści S. Żeromskiego obrazach J. Malczewskiego, takich jak *Powrót w rodzinne strony* i *Wyjście w świat* rodzinny, dwór towarzyszy artyście w dopełnianiu obrządku pamięci i w fizycznej, lecz nie duchowej śmierci[92]. Opowieści, które w szlacheckiej gawędzie były nieskomplikowane i przystępne, nagle zaczynają się komplikować, jednak nadal towarzyszy im osadzony w świecie dawnych wartości ów szlachecki *genius loci* pocieszający umęczonych wygnańców i sprawiający, że poprzez dziesięciolecia jest opowiadana jakby jedna historia, której kres wyznaczyło tkwiące w niej, oparte na nadziei odzyskania wolności politycznej rozwiązanie.

[91] Później tradycja ta została odnowiona w utworach M. Dąbrowskiej, np. w *Nocach i dniach*.

[92] Piszę o tym szerzej w pracy *Sztuka i narracja*, Wrocław 1988, obrazy J. Malczewskiego, o których mówię to: *Wyjście w świat* (z cyklu *Moje życie*) 1915, wł. L. Ziembicka w Krakowie, oraz *Powrót w rodzinne strony*, 1911, wł. Muzeum Narodowe w Krakowie.

105. M. E. Andriolli, *Kłótnia w zamku*, 1882
106. A. Grottger, *Pożegnanie*

A. G. Bem pisząc o twórczości A. Pługa nazywał go pisarzem rodzimym, którego twórczość wyróżnia się nastrojem modlitewnym i zamiłowaniem do religijnych tradycji, miłością domu i rodziny, „czysto uczuciową tendencją" oraz kompensacyjnym traktowaniem formy gawędowej, która dla autora *Sroczki* miała zastępować

wyśniony przez romantyków i ich epigonów czyn[93]. W świetle tej wypowiedzi nie do końca wydaje się być uzasadniona opinia J. Wiercińskiej, że sztuka wykorzystująca wątki „neosarmackie" bliska jest sztuce biedermeieru[94], ponieważ u jej podstaw zawsze, nawet w scenach pozornie sielskich oraz idyllicznych, ukazujących rodzinne szczęście, patriarchalizm, paternalizm i inne idealne cnoty szlacheckich przodków i ich współczesnych kontynuatorów, tkwiła myśl o rychłym czynie, o walce, do której należy się sposobić kultywując dawne zwyczaje oraz przypomnienie przeszłości, która nie powinna ulec zapomnieniu, lecz pobudzać potomków Sobieskich i Czarnieckich do nieustannej czujności i oczekiwania, jak Bolesławowi rycerze, na znak. Jeszcze w 1889 r. w „Kłosach" powtarzano za H. Sienkiewiczem, że u nas „tradycja ma dziejowe znaczenie, a poczucie jej jest silne i żywotne"[95], a w 1905 r. chwalono twórczość W. Pola i J. Kossaka za to, że dali w swych pracach „żywy obraz Polski we wszystkich jej rycerskich i sielskich objawach"[96]. Sielskość towarzysząca znękanym i zniewolonym potomkom Assarmotha nie była tożsama z niemiecką *Gemütlichkeit*, lecz była sielskością rycerza-ziemianina, a nastrój większości polskich obrazów „neosarmackich", dzięki wątkom nie tylko retrospektywnym i współczesnym, lecz i prospektywnym, związanym z nadzieją wyzwolenia, odbiega od nastawionych na kontemplację „małej teraźniejszości" płócien L. Richtera, K. Spitzwega, M. von Schwinda, G. F. Waldmüllera, J. Danhausera, P. Fendi czy K. Schindlera.

Znamienne jest to, że mimo licznych prób wskazania na całkowity anachronizm postaw „neosarmackich" (B. Prus, A. Świętochowski) właśnie one stały się zaczynem dla wielu dzieł literackich i malarskich, podczas gdy utwory przeciwników „sarmatii wyzwolonej" nie pobudzały wyobraźni znaczących w epoce twórców plastycznych. Jeszcze raz zatem sprawdziły się słowa A. Gierymskiego, który pisał w 1891 r., że „to nie sprawa klasycyzmu i romantyzmu lub inna, to zupełnie co innego. To w sztuce nie kwestia sztuki, jak

[93] A. G. Bem, *Pisma krytyczne*, s. 97.
[94] Por. J. Wiercińska, *Sarmatia rediviva*, s. 109.
[95] „Kłosy" 1889, nr 1242, s. 255.
[96] E. Świeykowski, *Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie 1854—1904*, Kraków 1905, s. X.

myślałem, to ciągle sprawa egzystencji narodowej w innej formie, obawa utracenia dawnych pojęć, ideałów. Jest to nieszczęście, które na nas trafiło, że żyjemy wśród tego świata ... Ale oni mają rację nie chcieć się zmodernizować. Spojrzyj na Polskę z daleka. Co by się stało z zupełną modernizacją? Nie wiem, może się mylę – nie byłoby Polaków"[97].

[97] Maksymilian i Aleksander Gierymscy. *Listy i notatki*, s. 320. Por. też na ten temat uwagi W. Juszczaka w Studium wprowadzającym do: *Malarstwo polskie. Modernizm*, Warszawa 1977, s. 18 i n. Tam też interesujące sądy na temat konserwatyzmu w sztuce.

MIĘDZY MITEM A SIELANKĄ

W słynnej *Mowie o mitologii* z 1800 r. F. Schlegel pisał, że: „Brakuje, twierdzę, naszej poezji takiego ośrodka, jakim była dla starożytnych mitologia i wszystko, w czym nowoczesna sztuka poetycka ustępuje antycznej, daje się ująć w słowa: nie mamy mitologii. Dodam jednak, że nie jesteśmy daleko od tego, aby ją mieć, albo raczej, że nadchodzi czas, kiedy powinniśmy poważnie przyczynić się do jej wyłonienia"[1]. Sądząc z tej wypowiedzi wiek XIX już u swego zarania poszukiwał nowej mitologii, a jedną z dróg, jaką starano się do niej dotrzeć, było badanie i współodczuwanie ludowych pieśni i podań. By osiągnąć pierwszą, mitologiczną przyczynę wszelkiej działalności artystycznej bądź estetyzowano odkrywane „wieści gminne", bądź też próbowano zrozumieć ich wewnętrzny sens, odczytać ukryte w nich przesłanie. Pomijając w tym momencie odpowiedź na pytanie czy wiek XIX zdobył się na odrębną, niezależną od antyku i folkloru mitologię, pragnąłbym wskazać na tak znamienny dla epoki i przejawiający się zarówno w sztuce słowa, jak i obrazu, „pierwiastek legendowy" wyznaczający kolejną sferę odniesień pomiędzy malarstwem i literaturą[2].

Romantyczna próba zapanowania nad historią doprowadziła do sakralizacji historii, przez co stała się ona bliska mitowi. W historii objawiał się Bóg, poprzez historię osiągano też zbawienie indywidualne oraz ponadjednostkowe, ogarniające całe narody, które wśród walk i cierpienia doskonaliły się, by osiągnąć absolutystycznie pojmowany cel dziejów. Mit stał się nieodzownym składnikiem romantycznej teorii kultury, był – jak o tym pisze M. Janion – „całością znaczącą, zawierającą głębokie przesłanie" – prawdę

[1] Podaję za: M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyzm i historia*, Warszawa 1978, s. 34.

[2] Na pytanie o zasadność omawiania w pracy poświęconej związkom pomiędzy literaturą i malarstwem motywów zaczerpniętych z szeroko pojmowanego folkloru chciałbym odpowiedzieć przytaczając słowa J. Krzyżanowskiego, który pisał, że „teoretycznie literatura od folkloru oddzielić się nie da, są to bowiem tylko konary wyrastające z tego samego macierzystego pnia magazynującego soki żywotne, z którego czerpie się kultura literacka zróżnicowanej społeczności, zarówno kultura wyrażająca się w słowie pisanym, jak i kultura słowa mówionego". Por. J. Krzyżanowski, *Paralele. Studia porównawcze*, Warszawa 1977, s. 23/4.

lub przeczucie prawdy, której podstawy miały charakter nieempiryczny i pozaracjonalny[3]. W micie dostrzegano naiwny, w sensie schillerowskim, sposób funkcjonowania religii natury, odczucie cudowności świata i źródło pierwotnych objawień zniekształconych przez czas i postępującą niepamięć o jedynie prawdziwym słowie Boga. Mit jako przyczyna i jądro poezji często był z nią utożsamiany, a ludowe podania i legendy, baśnie i porzekadła wydawały się romantykom zapomnianym pod wpływem działania cywilizacji wyrazem pierwotnej jedności słowa i czynu, dzieła i człowieka, sztuki i natury, istoty duchowej i cielesnej. Mit, w którym upatrywano formę przejawiania się Boga w naturze i historii[4], łączony był często z chęcią poznania duchowych i materialnych początków narodu, a powszechne od czasów Herdera przekonanie o spirytualnej, a nie materialnej istocie słowiańszczyzny sprzyjało rekonstruowaniu „zaginionej tradycji", która najpełniej powinna przejawiać się w najbliższym duchowi słowie. Stąd pilne notowanie owego „żywego słowa" i wskazania na jedynie przydatną podczas prób rekonstrukcji pierwotnej jedności, tożsamą z mitem „historię żywą", opartą na uczuciu i pamięci, a nie na wiedzy i rozumie, stąd zapatrzenie w rodzimość i podejmowanie pielgrzymek do świętych miejsc, w których lud-kontynuator zaginionych tradycji trwał jak opoka na straży moralnej, artystycznej i narodowej jedni. Historia miała potwierdzać odwieczny plan dziejów jednocześnie uwypuklając prawdę, że „wszelka ludzka doskonałość jest narodowa, historyczna i indywidualna"[5]. Próbie przezwyciężenia sprzeczności pomiędzy linearnym a cyklicznym pojmowaniem czasu towarzyszyła wiara, że w ludzie-narodzie żyje echo wynikającego z prawidłowości dziejów myślenia mitologicznego oraz że zadaniem prawdziwego artysty jest echo to usłyszeć i powtórzyć.

Według Zoriana Dołęgi Chodakowskiego chrześcijaństwo zniszczyło przyrodzony ład Słowiańszczyzny, a dla A. Mickiewicza ubóstwo pogańskiej kultury religijnej było znakiem uległości wobec chrześcijańskiego ducha i przeznaczenia. Dylemat ten uchylono

[3] Por. rozdział cytowanej pracy *Romantyzm i historia* zatytułowany *Mit i historia*, cytat ze strony 33.
[4] Ibidem, s. 35.
[5] Jest to opinia J. G. Herdera. Podaję za: *Romantyzm i historia*, s. 43.

w okresie późniejszym twierdząc, że: „Bóg objawił się ludzkości w nauce określonej i stałej, odsłonił ludziom historię, przeszłość, przyszłość" oraz „dogmata wiary", oraz że lud jako nieskażony wiedzą i nieustannie obcujący z tajemnicą natury przeniósł ponad barierami czasu żywe Słowo Boże istniejące od początku dziejów, którego człowiek współczesny nie słyszy, gdyż obcuje stale nie ze światem ducha, lecz ze światem materii[6]. Znamienna jest tu również ewolucja zmierzająca do ukonkretnienia roli i miejsca ludu w boskim planie dziejów. Według T. Lenartowicza „lud polski na gruncie swoim, na roli polskiej jest ową skałą nadmorską, o którą się wszystkie fale rozszalałego żywiołu rozbijają. Jedna myśl stała, niewzruszona, utwierdza go i czyni niezwyciężonym, jedno słowo: »myśmy na swojej ziemi«[7]". W wypowiedzi tej powstałej w 1880 r. widoczne już jest odejście od maksymalizmu filozoficzno-estetycznego w stronę maksymalizmu polityczno-społecznego, jednak nie uprzedzając wniosków powróćmy do epoki, w której pieśń gminna była „arką przymierza" między dawnymi a nowymi laty, a poeci i malarze wyruszali na wieś w poszukiwaniu źródeł sztuki i natchnienia.

W „Tygodniku Petersburskim" z 1841 r. znajdujemy opinię głoszoną przez J. I. Kraszewskiego, że: „przyszedł czas na Słowian, przyszedł na nich czas pochwycenia oświaty, nauk, cywilizacji steru w ręce silne i zdrowe, w piersi gorejące, w umysły jasne i silne prostotą swoją"[8]. Zawarta w XVI fragmencie *Myśli o filozofii dziejów* J. G. Herdera wizja misji dziejowej Słowian połączyła się w wywodach pisarza z niechęcią do zachodniej cywilizacji, a romantyczna metafizyka wcześnie zaczęła ustępować miejsca wierze w pracę u podstaw, która powinna być dziełem tak samych Słowian „przeanielających" historię w duchu agraryzmu i patriarchalizmu, jak i wobec Słowian, którzy młodzi i silni stanowią podatny grunt dla zbudowanej według praw ducha, tożsamej z nową mitologią sztuki.

We wszystkich wypowiedziach na temat charakteru Słowiańszczyzny i zrodzonych z jej ducha Lechitów-Polaków spotykamy

[6] *Lud ukraiński przez Antoniego Nowosielskiego (Andrzeja Marcinkowskiego)* Wilno 1857, t. I, s. 11.

[7] Jest to fragment listu napisanego przez T. Lenartowicza w 1880 r. do lwowskiego stowarzyszenia rzemieślników „Gwiazda". Podaję za: *Głosy o Lenartowiczu 1852–1940*, Kraków 1976, s. 625.

[8] Podaję za: F. Fornalczyk, *Hardy lirnik wioskowy. Studium o Kondratowiczu-Syrokomli*, Poznań 1972, s. 49. Dalszy ciąg cytatu brzmi: „... przejdą do nas nauki, przejdzie do nas życie umysłowe, a na zachodzie zostaną!! – przemysł i gwary dogasającego żywota na sporach o mydlane bańki reform socjalnych!! Bóg z nimi! Kłaniamy wielmożnym nauczycielom, którzy już dziecinnieć ze starości zaczynają, gdy my dorastamy młodzi i silni".

nieustanne wahanie pomiędzy biernością i czynem, kontemplacją i działaniem. Dla romantyków Słowiańszczyzna to bezpośrednie obcowanie z Bóstwem i wynikające stąd lubowanie się w dźwięku i słowie. Dla zwolenników koncepcji, którą tu możemy określić „sielankowym subtylizowaniem"[9] Słowiańszczyzna to kolejna Arkadia zamieszkała przez ludzi łagodnych, życzliwych, miłujących pokój i zajęcia rolnicze oraz cokolwiek lekkomyślnych i skłonnych do uciech, lecz podlegających łatwo moralizatorskim napomnieniom i radom. Bezpośredni kontakt Słowian ze sferą nadprzyrodzoną miał też być przyczyną braku wybitnych dzieł plastycznych wśród ludów słowiańskich, dla których naturalną formą ekspresji były w myśl tej koncepcji dźwięk i słowo. Opinia ta głoszona przez A. Mickiewicza[10] została powtórzona przez M. Grabowskiego, który pisał, że: „u nas Słowian, jest skłonność do stosunku ze światem wyższym, kiedy więc będziemy mieli sztukę, okaże się to w niej, jak się teraz okazuje w poezji"[11] jednocześnie zaznaczając, że naturalna dla Słowian jest skłonność do muzyki i literatury oraz obojętność na kształty prowadząca do „nieobecności lub tępości tego zmysłu, który by wydobywał i tworzył sztuki plastyczne"[12].

Polskość coraz częściej utożsamiano ze słowiańskością, a poezję z czynem, co prowadziło do stwierdzeń, że „dźwięk i słowo to są jedynie wcielenia dla polskiego i słowiańskiego ducha" oraz że „na naszym chłopie twory dłuta i pędzla żadnego nie zrobią wrażenia i w obojętnym go milczeniu zostawią dzieła Fidiasza i Rafaela. Tego samego znowu chłopa śpiewem i skrzypkami do łez nieraz rozrzewnisz, do szału rozweselisz, a bajką dopiero i klechdą zaprowadzisz go ... na drugi koniec świata"[13].

J. Klaczko, podobnie jak część ówczesnych krytyków, dostrzegał w chłopie uosobienie naiwnego dziecka, które samo niezdolne do twórczości, jest idealnym medium dla przekazywania prawd objawionych. Postawa taka była w opozycji wobec romantycznej wiary w kreatorskie siły ludu objawiające się zarówno w oryginalnych jego dziełach, jak i w weryfikatorskiej mocy „sprawdzania"

[9] Por. na ten temat uwagi K. Stępnika w pracy *Poetyka gawędy wierszowanej*, s. 175 i n.

[10] Jak pisał A. Mickiewicz: „U Słowian ... instynkt boski, duch jest w wyższym może stopniu rozwinięty niż u jakiegokolwiek innego ludu; stąd ich skłonność do wszystkiego, co religijne, co głębokie i wzniosłe, stąd to ustawiczne zapuszczanie się w przeszłość i w przyszłość, ta obojętność dla teraźniejszości ... Słowianie nie starali się dotąd uprawiać sztuki plastycznej. Zdaje się, że nie jest ich powołaniem kiedykolwiek ją uprawiać. Na cóż im ubiegać się o kopie, skoro posiadają w całej pełni organ dający im możność oglądania oryginałów ... Każdy prawdziwy chłop słowiański jest człowiekiem duchowym". A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska*, fragmenty wykładów z 11 II 1842, 8 III 1842 i 30 I 1844, podaję za: A. Witkowska, *Ja, głupi Słowianin*, Kraków 1980, s. 137/8.

[11] M. Grabowski, *Myśli ogólne powiązane z rzeczą o sztuce naszej* (1849), Podaję za: *Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*, t. I, s. 80.

[12] Jest to również opinia M. Grabowskiego, podaję za: A. Ryszkiewicz, *Na temat pozycji społecznej artystów polskich w pierwszej połowie XIX wieku*, „Materiały do Studiów i Dyskusji" 1952, nr 10/11, s. 435.

[13] J. Klaczko, *Sztuka polska* (1857). Podaję za: *Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*, t. II, s. 44.

zrodzonych na innym gruncie utworów, które dopiero po „zbłądzeniu pod strzechy" mogły być zaliczone w poczet sztuki prawdziwie narodowej.

Zbieracze i „lubownicy" pieśni gminnej od początku stawali przed pytaniem o kształt i sposób przekazywania zbieranego materiału folklorystycznego. Nie wdając się zbyt szeroko w to omawiane wielokrotnie zagadnienie[14] wypada tu jedynie przypomnieć, że niektórzy artyści i badacze dopuszczali w imię estetycznych lub metafizycznych celów stawianych przed sztuką ludową opracowywanie jej fragmentarycznych i nie do końca „pierwotnych" utworów. Interesuje nas to o tyle, że właśnie w tym momencie zauważalna jest odmienność w traktowaniu w wieku XIX literatury i sztuk plastycznych. Romantyczny etos artysty dopuszczał bowiem fascynacje zrodzonymi wśród ludu podaniami i pieśniami nie uwzględniając w takim samym stopniu ludowych wytworów plastycznych, które zyskały status źródła inspiracji dopiero w okresie późniejszym. Stąd nawet w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, w okresie panowania opartych na kryterium naukowej prawdy badań nad folklorem oraz dążeń, by na bazie sztuki ludowej stworzyć „styl narodowy", ciągłe obrazowanie podań i legend w formie bliskiej akademickiej sztuce „wysokiej" bez inspirowania się równolegle istniejącymi tworami sztuki ludowej. Powstałe w latach czterdziestych XIX wieku, niewątpliwie nawiązujące do ludowych drzeworytów, ilustracje W. Smokowskiego do *Witoloraudy* J. I. Kraszewskiego nie spotkały się z szerszym uznaniem i dopiero w wieku XX W. Smokowski dzięki nim zyskał miano ojca nowoczesnej ksylografii. W wieku XIX słowa i obrazu nie traktowano w kontekście badań i fascynacji sztuką ludową równorzędnie, ponieważ zaważyła tu narzucona przez romantyków wizja ludu-medium, ludu-marzyciela, dla którego dźwięk muzyki i brzmienie poezji były istotniejsze niż siła oddziaływania sztuk plastycznych oraz w sferze bardziej konkretnej, wpływ akademickich tradycji warsztatowych sprawiających, że lud mógł być tematem licznych siels-

[14] Jak pisze M. Janion, możliwe było dwojakie podejście do przekazów ludowych. Pierwsza z tych orientacji nazwana przez badaczkę „estetyczno-literacką" i reprezentowana przez L. Tiecka, A. W. Schlegla, Arnima i Bretano osądzała folklorystyczny przekaz poetycki z estetycznego punktu widzenia traktując poezję ludu na tej samej płaszczyźnie co własną twórczość. Druga orientacja – „metafizyczno-mityczno-ludowa" (bracia Grimm, Uhland) dostrzegała w przekazach ludowych świadectwo mitu i objawienia, traktowała lud jako część nieświadomej natury i wierzyła w prawdę mitu praczasów żądając wierności wobec nieświadomej i zbiorowej twórczości ludu. Por. M. Janion, *Poezja w kraju. Próba syntezy*, [w:] *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*, t. 1, s. 53, tam też bibliografia tematu.

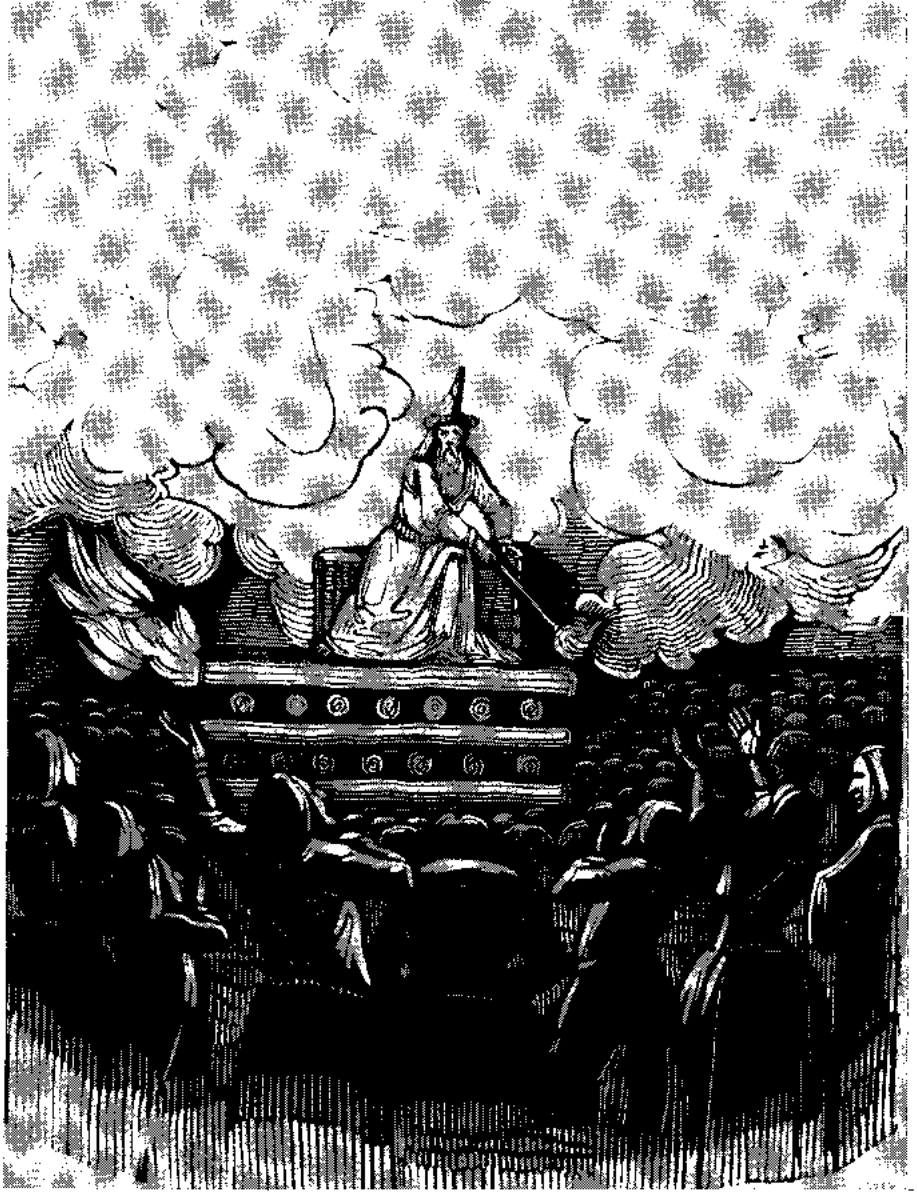
107. W. Smokowski,
Ilustracja do:
J. I. Kraszewski, *Anafielas*,
Pieśni z podań Litwy

ko-rodzajowych lub bardziej werystycznych obrazów, lecz nie zyskiwał nigdy statusu podmiotu współkreującego powstające dzieło sztuki, tak jakby malarstwo, grafika i rzeźba cofały się przed wysnuciem ostatecznych wniosków z głoszonej przez cały wiek XIX tezy o ludzie – „narodowym artyście"[15].

W 1837 r. doszło do rozróżnienia pomiędzy poezją „gminną" a „sielską", według którego: „poezja sielska jest ta, która ma lud wiejski za przedmiot, poezja gminna jest ta, którą sam lud ów tworzy"[16]. Dla twórcy tego rozróżnienia – A. Tyszyńskiego –

[15] Por. na ten temat uwagi S. Goszczyńskiego w jego *Dzienniku podróży do Tatrów*, Wrocław-Kraków 1958. Według Goszczyńskiego „kiedy my musimy nasze pomysły przylepiać do kawałka papieru lub płótna, wdłubywać w bryłę kamienia, tłem utworów ludu jest cała rodzinna ziemia, cały kraj rodzinny, rodzinne niebo a nawet i piekło", *op.cit.*, s. 167.

[16] A. Tyszyński, *Amerykanka w Polsce*. Romans. St. Petersburg 1837, s. 256.



108. W. Smokowski, *Stos ofiarny*

oczywiste było to, że poezja sielska jako „płód spokojnego ducha, wyobraźni sztuką popsutej, naśladowniczej" jest czymś gorszym od poezji gminnej, która „samego natchnienia jest dzieckiem, stąd zawsze życia i wdzięku pełna, w myśli i wyrażenia nowa, mocą natchnienia błyszcząca"[17]. Wiara ta, wspólna wielu twórcom i krytykom załamywała się jednak w chwili konieczności publikacji oryginalnych tekstów ludowych niejednokrotnie znacznie odbiegających od obowiązujących norm etycznych i estetycznych. Stąd próby rozwiązania tego dylematu proponowane przez J. I. Kraszewskiego, aby poezję gminną zostawić taką jaka jest i jednocześnie tworzyć dzieła w jej duchu, które dopiero będą dziełami godnymi miana sztuki narodowej[18]. Imitowano przez to ludowe źródła, które w sferze sztuk plastycznych przeradzały się najczęściej w zainteresowanie wiejskimi „typami" i „charakterami" oraz prezentację legendowo-baśniowej tematyki obejmującej świat podań, wśród których nie odróżniano najczęściej podań będących tworem ludowej fantazji od tych, które zostały przejęte z kronikarskiej, wykorzystującej legendarne wątki tradycji. Przeważały opinie, że „kiedyś historia krystalizowała się w podaniu"[19] oraz że „podania gminu stały się ważnym i prawie jedynym żywiołem dzisiejszej literatury", ponieważ „podania dziś dostarczyć mogą tego, czego dawniej dostarczały mitologia starożytnych, ich dzieje ... Podania ludu są to mity, często symbole jego głębokich pomysłów, które ubrane w szaty skromnej powieści chodziły hieroglifami rzadko pojętymi, podawanymi z ust do ust jak zabawne bajki"[20].

Schleglowskie marzenie o nowej mitologii miało się zatem spełnić poprzez inspirację „podaniami gminu", a metafizyczna tajemnica przekazywana z ust do ust miała zyskać widzialny kształt w konkretnych, wykorzystujących dawne przekazy utworach. Sygnalizowany już w 1823 r. przez M. Grabowskiego tak charakterystyczny dla ludu „pęd do cudowności"[21] powinien przemienić się w historię, która będąc niemal tożsama z mitem, powinna wykorzystywać mityczne przekraczanie bariery linearnego czasu i uświada-

[17] A. Tyszyński, *op.cit.*, s. 256.

[18] J. I. Kraszewski, *O obrazowaniu podań gminu*, „Tygodnik Petersburski" 1840, nr 29. Podaję za: W. Danek, *Józef Ignacy Kraszewski*, Warszawa 1973, s. 98.

[19] Jest to zdanie z *Przedmowy* pióra J. I. Kraszewskiego do *Budnika* (do 3 wydania). Por. J. I. Kraszewski, *Cztery opowieści. Historia Sawki, Ulana, Budnik, Historia kołka w płocie*, Kraków 1975, s. 160.

[20] Jest to również opinia J. I. Kraszewskiego. Podaję za: J. Krzyżanowski, *Paralele*, s. 652/3. Opinia pochodzi z 1842 r.

[21] *Michała Grabowskiego listy literackie*, s. 26.

miać współczesnym odwieczne życie narodu oraz odwieczną aktualność związanych z jego egzystencją problemów. Stąd tak częste utożsamianie ludu z narodem i dostrzeganie w sztuce „najświętszej miłości narodu", w niej bowiem, jak pisał J. Kremer, „lud wypowiada swe wewnętrzne dzieje"[21a], stąd też próby aktualizacji niektórych legendowych wątków i dostosowywanie ich do współczesnych realiów i niepokojów.

Romantyzm apoteozował czyn, który był tak potrzebny zniewolonym potomkom Assarmotha i który w swej istocie zakłócał idylliczną wizję sielskiego, miłującego pokój Słowianina. Dlatego niezbędne były korekty, po których Słowianin-Lechita tracił swe łagodne cechy, by stać się podobnym do sarmackich przodków człowiekiem bliższym etosowi szlacheckiemu niż chłopskiemu. Romantyczna kontaminacja cech ludów osiadłych i najeźdźców, zwyciężonych i zwycięzców, służąca wyjaśnieniu zagadki polskiego ducha plemiennego oraz roli, jaką ma on odegrać w dziejach, owocująca dziełami literackimi (np. *Lilla Weneda* J. Słowackiego) i historycznymi (prace K. Szajnochy)[22], na gruncie sztuk plastycznych przeradzała się w preferowanie dzieł ukazujących barwność i werwę dawnego i współczesnego życia ludu niekiedy łączonego z życiem pradawnych Lechitów, którzy według słów K. Libelta byli: „skorzy do uniesień szlachetnych bez wytrwałości, pracowici bez zrzędności, hulaszczy i wytrzymali na wszelkie znoje i trudy ... lekkomyślni bez miary, odważni w boju, potulni w domowym pożyciu — w ogóle wielkiej zdolności ale i wielkiej przywary"[23].

Starożytność Słowian, potwierdzona ich pradawnym pochodzeniem oraz emocjonalnym odbiorem świata, pozwalała widzieć w nich nowych Greków przechowujących pamięć o intuicyjnym odczuwaniu rzeczywistości. Jak o tym pisał M. Grabowski: „jest w charakterze słowiańskim w ogólności coś tak starożytnego, jest taka jakaś jakby nieprzerwaność filiacyj ducha, że tamta prostota, powaga, jedność przemawiają do nas poniekąd językiem homerowym"[24]. Powszechne też było tak w literaturze, jak i sztukach

[21a] J. Kremer, *Listy z Krakowa*, s. 257.

[22] Por. na ten temat uwagi A. Witkowskiej w *Ja, głupi Słowianin* oraz pracę K. Szajnochy pt. *Lechicki początek Polski* pochodzącą z 1858 r., [w:] tegoż, *Dzieła*, Warszawa 1876, t. IV.

[23] K. Libelt, *Estetyka czyli umnictwo piękne*, s. 52.

[24] M. Grabowski, *Artykuły literackie, krytyczne, artystyczne*, s. 309. Podobnie K. Libelt uważał, że Słowianie dzięki swemu łagodnemu usposobieniu najbliżsi są (po Grekach) „poznania świata w przymiocie piękna", *Estetyka*, s. 53.

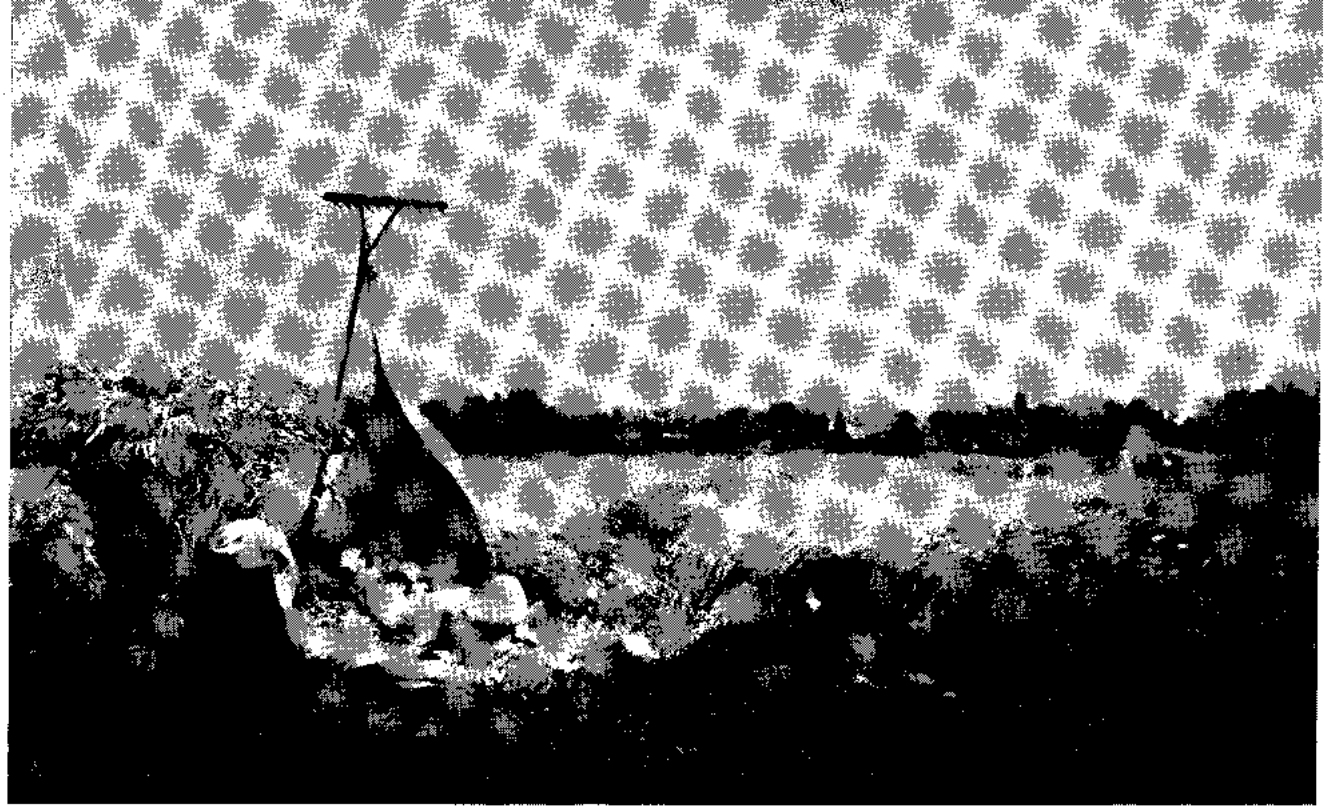
plastycznych utożsamianie starożytnych gladiatorów ze Słowianami, których cierpienie i śmierć przyniosą w boskim planie dziejów zwycięstwo ducha nad materią. Oprócz jednak romantyczno-heroicznej wersji roli Słowian w dziejach, częściej sięgano po wizerunek mieszkańca ziem pomiędzy Łabą a Dnieprem, w którym sielskość, umiłowanie pokoju i niespieszny rytm życia związanego z pracą na roli łączyły się z lansowanym przeświadczeniem o rustykalnym charakterze narodu polskiego, którego wzorcami osobowymi byli zarówno starożytny Cyncynatus, jak i rodzimy Piast.

W drugim tomie *Kartek z podróży*, w notatkach czynionych przy okazji poznawania sztuki niemieckiej J. I. Kraszewski pisał, że „Słowianie były to ludy, których życie śpiew stanowił, które nie znały wojen i w nich się nie kochały. Żyły pieśnią i marzeniem. Gdy Germanie szli na zdobycze i wprawiali się do handlu, Słowianin z gęślą sobie chodził i ubogim płodem swej roli, lasu i rzeki się zaspokajał"[25].

W wypowiedzi pisarza dźwięczą echa tezy K. Brodzińskiego, że Słowianie „lubią sielanki" i zauważalne jest uaktualniające cały sąd odniesienie mitycznego wizerunku naszych przodków do współczesnych Kraszewskiemu stosunków polsko-niemieckich. „Szczęście w ograniczeniu", tak uparcie popularyzowane przez literaturę krajową w okresie międzypowstaniowym, znalazło w autorze *Witoloraudy* znaczącego herolda głoszącego płynące z takiego podejścia do świata radości zarówno w wypowiedziach krytycznych, jak i na kartach powstających wówczas książek.

Wieś utożsamiana z krainą poezji, zamieszkana przez szczęśliwych mieszkańców to motyw stale powracający w sztuce XIX wieku. Wykorzystują go pisarze i poeci, malarze i pamiętnikarze, „lud pełen rzewności, zadumy i wyobraźni"[26] zaludnia liczne „szkice i obrazki", poematy, wspomnienia, malarskie idylle i sielanki. W świecie tym „gromada zawsze była rada dziedzicom swoim, bo dziedzice zasłużyli sobie na to przywiązanie"[27], wiejskie dzieweczki są piękne i uśmiechnięte pomimo tego, że ich jedynym

[25] J. I. Kraszewski, *Kartki z podróży 1858–64*, t. II, s. 366.
[26] *Opowiadania i krajobrazy. Szkice z wędrówki po Ukrainie przez T. Padalicę*, (Z. Fischa) Wilno 1856, s. 191.
[27] J. Zachariasiewicz, *Na kresach. Powieść z naszych czasów*, Lwów 1860, s. 193.



strojem jest „zgrzebna koszulka"[28], a dawni ziemianie śnią na jawie sen o „dziateczkach w białych koszulkach, słomianych kapeluszach biegających za kręgiem, o wiejskim dziewczęciu śpiewającym przy studni i gwarzącej pod domami starszyźnie, o ligawce pastuszka, skrzypku wiejskim i o miłych sąsiadach"[29]. Najpopularniejszymi twórcami literackimi stają się w związku z tym K. Brodziński, T. Lenartowicz i W. Syrokomla, a pierwiastek „sielskości" odnajdywany jest przez krytyków w malarstwie tak różnych artystów, jak A. Kotsis, F. Kostrzewski, J. Suchodolski, J. Chełmoński,

109. A. Kotsis, *Lato*, 1872

[28] B. Czerwiński, *Wiejska dziewczynka. Fotografia*, [w:] *Zbiór poetów polskich XIX wieku*. Księga IV, Warszawa 1965, s. 28.
[29] P. Wilkońska, *Moje wspomnienia o życiu towarzyskim w Warszawie*, Warszawa 1959, s. 174 (pierwodruk 1871).

110. A. Kotsis,
Para wieśniaków

W. Pruszkowski. Sielskość, zataczając coraz szersze kręgi, wprowadza w świat sztuki elementy utopii eskapistycznej, pomocnej podczas prób ocalenia tego co ponadczasowe i rodzime. Polski mit spełniony miał być rustykalny i bliski legendzie, bowiem mityczne utożsamienie przeszłości z teraźniejszością mogło dokonać się jedynie na dobrze znanym gruncie słowiańsko-ludowej wioski przechowującej najcenniejsze wartości kulturowe i etyczne. Idealizowanie wyobrażeń zaczerpniętych z życia ludu było idealizowaniem wolnej przeszłości, a wskazywanie na elegijność narodu miało być

pomocne podczas prób zrozumienia pasywnej postawy współczesnego społeczeństwa. Jak pisał T. Lenartowicz: „co do idealizowania ludu ... idealizowanie to moje, przetwarzanie życia w legendę, ma ten sam powód co miłość do bohaterów przeszłości"[30].

Według M. Grabowskiego w Polsce nawet wojna miała charakter elegijny i sielski, przez co najlepiej ukazywały ją utwory K. Brodzińskiego i J. Suchodolskiego, ponieważ właśnie u tych twórców nie było „lada jakich scen, w które żołnierze i konie wchodzą", lecz sceny „konieczne ... naszym charakterem, charakterem naszej historii napiętnowane"[31]. Twórczość K. Brodzińskiego zestawiono też z pracami malarskimi T. Kwiatkowskiego i jak pisze A. Melbechowska-Luty tak ulubione przez autora *Wiesława*, idealizowane, rolnicze obrazy ukazujące „obrządki weselne ... przesądy i zabobony, powieści o duchach i czarodziejstwach"[32] wydają się patronować całemu „sielskiemu" nurtowi polskiego malarstwa.

Piewca słowiańskiej, idyllicznej Arkadii, dla którego apologia dawnej słowiańszczyzny była formą uwznioślenia Polski i narodu polskiego, dla którego „wznowienie każdego narodowego wspomnienia" było „nieskończenie miłym i upragnionym", widzący w Polakach „ostatnią nadzieję świata"[33], był jedną z najpopularniejszych postaci na rodzimym firmamencie literackim przez cały wiek XIX.

Nazwisko twórcy słynnej rozprawy *O duchu i źródłach poezji w Polszcze*, który „kochał kmiotków" i wierzył, że rolnictwo „jest jedno zajęcie człowieka, które sam Bóg mu ukazał"[34], pojawiało się w epoce w różnych kontekstach i sytuacjach, było synonimem narodowych dążeń w sztuce, sankcjonowało preferowany wzór Polaka-ziemianina-sielanina mającego bezpośredni kontakt z ziemią ojczystą widzianą poprzez pryzmat „pięknej natury" oraz przypominało pierwszego twórcę dostrzegającego w ludzie zbiorowość przechowującą wiecznie żywe wartości świata słowiańskich przodków. Sakralizacja egzystencji sielsko-wieśniaczej i widzenie w chłopie „bożego kmiecia" bliskiego „dzieciństwu ludzkości" ide-

[30] Jest to opinia z 1882 r. podaję za: „Wstęp" J. Nowakowskiego do T. Lenartowicz, *Wybór poezyj*. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1972, s. CXIII.

[31] M. Grabowski, *Pan January Suchodolski*, [w:] tegoż, *Artykuły literackie, krytyczne, artystyczne*, s. 202.

[32] Por. A. Melbechowska-Luty, *Teofil Kwiatkowski*, s. 21.

[33] Por. I. Bittner, Mit słowiańskiej Hellady, [w:] tegoż, *Brodziński – historiozof*, s. 58 i n., cytaty ze strony 65 tego opracowania.

[34] Podaję za: K. W. Wójcicki, *Pamiętniki dziecka Warszawy*, t. 2, s. 195.

111. J. Kossak,
Ilustracja do poematu
K. Brodzińskiego *Wiesław*,
1886

alnie konweniowały z sygnalizowanym przeze mnie uprzednio nurtem myśli solidarystycznej i patriarchalnej oraz z żywą w XIX wieku tendencją do ukazywania idylliczno-rodzajowych obrazków z „życia ludu", kultywowaną przez uczniów większości ówczesnych akademii europejskich z wiedeńską i monachijską na czele. Doszło tu do swoistej kontaminacji rozlicznych wpływów i oddziaływań oraz do próby pogodzenia kosmopolitycznych, jak uważano w epoce, trendów wpływających na wybór popularnych scenek, których bohaterami mogli być zarówno Tyrolczycy, Bawarczycy czy mieszkańcy Bretanii, z dążeniem do ukazania Polaka-Słowianina, którego związki z ziemią rodzinną miały charakter organiczny i który różnił się dzięki odmienności zamieszkiwanych krain i przyrodzonych mu cech psychicznych od innych, prezentowanych przez sztukę ras i plemion.

Sielskość, która według K. Brodzińskiego miała znieść antynomie pomiędzy światem wartości i faktów, naturą i kulturą, ideałami i rzeczywistością[35], przetłumaczona na język malarstwa, była jednym z elementów tak pożądanego w epoce procesu idealizacji natury, którego efektem miały być sceny wierne i „nie przesadzone", wyzbyte nieprzystających do ideału sztuki „wysokiej" brzydoty i pospolitości.

A. Giller chwaląc wystawione na Powszechnej Wystawie w Wiedniu prace F. Tepy pisał, że „wdzięk jego obrazów porównalibyśmy z urokiem sielanek Lenartowicza ... jest on może najbardziej idealnym z żyjących naszych malarzy ... idealizm Tepy jest uszlachetnieniem natury, ale nie jest jej zaniedbaniem ... portrety ludu naszego przez niego jako typy malowane najlepiej też lud ten przedstawiają. Znikła z nich bowiem przypadkowa cecha zepsutego prostactwa, a pozostało to co stanowi tło i rzeczywisty rys słowiańskiego charakteru tego ludu, to jest ów uczciwy spokój ducha, pełen duchowego charakteru, którego głębia wyraża się w tęsknocie do czegoś jak nieśmiertelność nieoznaczonego i nieskończonego"[36].

[35] Por. I. Bittner, *op.cit.*, s. 80.

[36] A. Giller, *Listy ze Światowej Wystawy Powszechnej we Wiedniu 1873 roku.* Podaję za: M. Domański, *Franciszek Tepa i jego dzieła*, praca doktorska pisana pod kier. prof. dra Z. Hornunga, Wrocław 1973, maszynopis powielany, s. 187.

F. Tepa wystawił w Wiedniu między innymi *Powrót ze szkoły wiejskiej*, *Dziewczynę z okolic Truskawca*, *Orzących chłopów*, *Chłopkę z okolic Żółkwi*[37], a zestaw ten jest dosyć reprezentatywny dla powstających w epoce scen z życia ludu, którymi zasilano kolejne wystawy i które, sądząc z recenzji i krytyk były najczęściej zauważanym i ocenianym rodzajem sztuki malarskiej.

W opublikowanych w 1849 r. *Artykułach literackich, krytycznych, artystycznych* będących, jak deklarował autor, „śladami myśli, praktycznych starań czy też sztuka nie potrafi się u nas rozwinąć"[38]. M. Grabowski, przychylnie oceniając obrazy A. Żametta, pisał o jednym z nich, że „było to studium miejscowe, nasze sosny, nasza jakaś okolica, która bez wielkich nawet doskonałości technicznych, po zużytych ruinach i kaskadach Tivoli, wyglądać musi świeżo i powabnie jak sielanka Brodzińskiego, po pasterstwach Gessnera i pani Deshouiliéres"[39]. Według krytyka każda miejscowość miała swoją fizjonomię, światło i kolor lokalny, a dzieła poetów, którzy jako pierwsi zdołali tę odrębność polskiego pejzażu uchwycić, powinny być wzorem dla malarzy pejzażystów. Takim wzorowym poetą oprócz Szymonowica i Zimorowica był K. Brodziński, który doskonale zrozumiał słowiańskie pojmowanie natury „elegiczne i sielankarskie, dziwnie świeże i dziwnie wdzięczne"[40]. Autor *Stannicy hulajpolskiej* wręcz proponował malarzom „tłumaczenie" na język obrazów fragmentów *Wiesława* Brodzińskiego oraz zauważał, że „pejzaż prawdziwie polski mógłby być tak zachwycający jak nieporównaną jest sielanka krakowska"[41] i chociaż nie od razu spełniły się marzenia krytyka o samoistnym malarstwie pejzażowym, ujawnione przez niego związki pomiędzy literacką sielanką i sztuką obrazu trwały w polskiej krytyce artystycznej nadal, owocując bądź wskazywaniem na płynące stąd wartości pozytywne, bądź niekiedy uwagami nieprzychylnymi, dostrzegającymi w tych związkach źródło „małego realizmu" i „poziomej rzeczywistości malarskiej"[42].

Jak to określał L. Siemieński społeczeństwo w okresie między-

[37] Por. *Welt Ausstellung 1873 in Wien. Officieller Kunst-Catalog*, Wien 1873, s. 176.
[38] M. Grabowski, *Artykuły literackie* ... s. 1.
[39] Ibidem, s. 139.
[40] Ibidem, s. 146.
[41] Ibidem, s. 150.
[42] Por. L. Siemieński, *Bohaterstwo i gminność*, [w:] tegoż, *Kilka rysów z literatury i społeczeństwa*, t. II, s. 15.

112. M. Kotarbiński, *Sielanka*, 1886

powstaniowym pragnęło, by „bawić je w duchu sielankowym", ponieważ było zainteresowane jedynie materialną, zewnętrzną stroną zdarzeń, żywą, „wikłaną" akcją, „rażącą jaskrawością kolorytu i ruchliwością jarmarczną"[42a], podczas gdy dla recenzenta z „Kłosów" wolnego od tego typu obiekcji *Wiosna* Brochockiego była „istnie pochwyconą naturze sielanką"[43].

Idylliczno-sielski pierwiastek upatrywano, oprócz dzieł A. Kotsisa, F. Kostrzewskiego, W. Gersona, A. Chmielowskiego, K. Pochwalskiego, J. Chełmońskiego, w pracach specjalizujących się w tego typu sztuce autorów, tak chętnie reprodukowanych w epoce „sielanek" oraz „idylli" „greckich" i „starożytnych". Jednak najczęściej chwalono „miłe, sielskie widoki", takie jak *Wieśniaczka* L. Benedyktowicza, nie zapominając przy tym, że sztuka powinna uwznioślać „przedmioty pospolite"[44]. Podkreślano arkadyjskość

[42a] L. Siemieński, *op.cit.*, s. 15.
[43] „Kłosy" 1872, nr 391, s. 423.
[44] Ibidem, 1878, nr 668, s. 256.

113. W. Pruszkowski,
Sielanka

114. A. Kozakiewicz, *Ze szczebla na szczebel*, 1880

115. L. Loeffler, *Swaty – zrękowiny w chacie wiejskiej*

Tatr i sielankowość zamieszkujących je górali pisząc, że to co się w Tatrach dzieje „koniecznie nosi cechy sielanki, przeto iż bywa, spokojne, co już o miedzę tylko ze szczęściem graniczy"[45]; podobały się uczucia łagodne uwidocznione w „wiekuistej sielance młodości"[46], a stała obecność kryterium „sielankowości" w ocenach sztu-

[45] „Tygodnik Ilustrowany" 1868, nr 1, s. 3. Według recenzenta obrazu W. Gersona pt. *Dzieci góralskie* płótno to jest „bardzo ładną sielanką, tem ładniejszą, że poważnie dramatyczną", a Tatry na tym obrazie „żyją, tchną myślą i jakbądź chmurne nieraz i zaprzątnięte zadumą, mają wszelkie pozory tyle wielbionej niegdyś,

116. W. Pruszkowski, *Zaloty*, 1882

ki malarskiej przenikała do tytułów samych obrazów tworzonych przez najwybitniejszych twórców epoki.

W pozbawionym konfliktów świecie szczęśliwych wieśniaków wolnym od „przypadkowych cech zepsutego prostactwa", częste były zaloty, swaty i zrękowiny, małe dzieci pod czujnym okiem

zwanej Arkadią samotni, a to co się w nich dzieje, koniecznie nosi cechy sielanki".

[48] Jest to fragment recenzji obrazu H. Siemiradzkiego pt. *On i ona*, „Tygodnik Ilustrowany" 1880, nr 224, s. 227.

117. F. Streitt, *Pierwsze kroki*, 1876

rodziców uczyły się chodzić, czytano listy miłosne, trwało nieustające święto odpustu i panował tak bliski sielankom klimat wiosny lub lata. Pary pastuszków odpoczywały w cieniu drzew, a grana przez nich na fujarce lub skrzypkach melodia miała uzmysłowić widzowi piękno i rzewność ukazywanej sceny. W świecie tym szanowano też tradycyjne wartości, takie jak pracowitość, religijność

118. S. Saski,
List miłosny,

119. J. Kossak,
Pod kapliczką,
1891

i wiarę w istniejące w społeczeństwie hierarchie, kultywowano dawne obrzędy i zwyczaje. Rodzina wieśniacza była podstawą pamiętającego o miłości, łagodnego, słowiańskiego narodu, a świat legend przenikał do świata realnego. „Sentymentalny romantyzm" i „sielski idealizm"[47] współtworząc współczesną Arkadię, rezygnowały z konfliktów i nieszczęść, ukazując związki z rodzinną ziemią i łagodne, ciche radości dnia codziennego. Znamienne jest to, że właśnie taka wzbogacona niekiedy o „lechicką" brawurę i żywiołowość wizja „ludu naszego" trwała w sztuce polskiej przekraczając granice kolejnych dziesięcioleci XIX wieku, by ponownie ujawnić się ze wzmożoną intensywnością w obrazach W. Tetmajera, T. Axentowicza, S. Dębickiego, czy później W. Jarockiego, F. Pautscha i K. Sichulskiego.

Przywoływany tu wielokrotnie K. Brodziński pisał w *Listach o polskiej literaturze*, że „naród, do którego duch przodków ustaje przemawiać, który poniżony, na przeszłość swoją jest obojętny, chociażby się w oświeceniu posuwał, nie odzyska cnót ani tej godności obywatelskiej, jaką poszanowanie i miłość narodowości wpaja w serce i umysł" i w innym miejscu, iż „chcąc być oryginalnym trzeba czerpać z siebie, z własnych dziejów"[48].

Ten preferujący niezbędne dla zachowania tożsamości narodowej poznanie własnych dziejów program, w połączeniu z kultem „pieśni gminnej" i zawartej w niej prawdy o czasach, kiedy historia była formą teofanii, kształtował wiele wyborów literackich i malarskich, których efektem były dzieła sławiące legendarną, słowiańską przeszłość. Poszukiwanie „zaginionej tradycji" kierowało romantyków i artystów posiłkujących się romantycznymi kryteriami wartości w stronę świata opowieści o początkach polskiej państwowości, a wiara w historię „żywą", przekraczającą granice czasu i przestrzeni kazała upatrywać w heroiczno-sielskich postaciach słowiańsko-piastowskich przodków wzory postępowania dla tracących już niekiedy nadzieję dziewiętnastowiecznych cyncynatów. Walcząca z kosmopolityzmem czasów teraźniejszych „wieść gminna" wyma-

120. *Przodownica*, 1889

[47] Są to określenia stosowane przez K. Chłędowskiego podczas omawiania prac „polskiego Defreggera" – A. Kotsisa. Por. K. Chłędowski, *Sztuka współczesna i jej kierunki*, s. 139.
[48] Podaję za: I. Bittner, *op.cit.*, s. 66/7.

121. W. Szerner, *Śniadanie*

gała uzupełnienia w „malowanych dziejach", a zaklęta w podaniach prawdziwa poezja[49] miała ukazać się przed oczyma poszukujących mitycznej wykładni historii widzów. W kontekście związków pomiędzy sztukami plastycznymi a literaturą wypada wskazać na kilka wykorzystywanych przez sztukę słowa i obrazu motywów współtworzących ówczesną, narodową ikonografię.

Postać Piasta-Kołodzieja obecna w sztuce polskiej już od 1816 r., kiedy to w jednej z ilustracji do popularnych w epoce *Śpiewów*

[49] Jak pisał A. Wieniarski: „nie ma to jak nasze ... podania ... w nich są zaklęte skarby poezji, oczekujące serca, któreby przedarło się do nich, otrząsnęło pleśń i wywiodło je na świat w homerowskiej sukience". A. Wieniarski, *Nasze strony i nasi ludzie. Zbiór powieści historycznych, obrazków tegoczesnych, wspomnień i życiorysów*, Warszawa 1857, t. I, s. 197/8.

122. T. Axentowicz,
Święcone

historycznych J. U. Niemcewicza odnajdujemy *Aniołów objawiających się Piastowi*, zaprzątała w XIX wieku uwagę wielu twórców, którzy włączali ją do narodowo-patriotycznych programów ikonograficznych, bądź też poświęcali jej osobne dzieła, często łącząc ją z antagonistyczną wobec Piasta postacią króla Popiela. Piast, który już w ułożonym przez J. P. Woronicza programie *Sali dziejów ojczystych* występował w kilku przedstawieniach[50], utrwalony został jako synonim władcy wywodzącego się z ludu, dla którego słowiańska gościnność, pracowitość i sielskość były nadrzędnym, warunkującym kształt wizualny ukazujących go obrazów, systemem wartości. Już w wykonanych przez M. Stachowicza malowidłach *Rzepicha żona Piasta wyświadcza gościnność pielgrzymom*, *Piast obrany od narodu zaczyna nową Dynastyę Xiążąt*, *Ziemowit, syn Piasta urządza rycerstwo polskie* i *Popiel II ukarany jest za otrucie przez żonę stryjów*[51]. Sądząc z powstających przez cały wiek XIX obrazów ukazujących postać legendarnego władcy repertuar ten nie uległ zasadniczym zmianom, a najpopularniejszą sceną była niewątpliwie chwila pojawienia się przed ubogą chatą przyszłego władcy pielgrzymów-aniołów, której czarowi ulegli w 1816 r. E. Sułkowska i blisko sto lat później W. Tetmajer.

A. Witkowska omawiająca funkcjonowanie postaci Piasta w utworach polskich romantyków podkreśla, że był on ucieleśnieniem idei gminowładztwa i dawnego obyczaju słowiańskiego oraz uosobieniem romantycznego „sposobu wchodzenia w historię ... niekonfliktowego, niealternatywnego zderzenia biosu, trwania i dziejów, natury i cywilizacji"[52]. Piast symbolizujący demokratyczną „gminność" słowiańską przeciwstawiany był krwawej i cudzoziemskiej formie władzy sprawowanej przez Popiela, stając się jednym z pierwszych obrońców swojszczyzny i rodzimości. Piast symbolizował też wszelkie cnoty przynależne Słowianom, które przypomniane przez Herdera zawładnęły wyobraźnią epoki. Jak pisze A. Witkowska: „Romantyczny utopizm, marzenie o polityce, która jest moralna, demokratyzm i republikanizm, metafizyka

[50] Por. M. Porębski, *Malowane dzieje*, s. 196.
[51] Podaję za: M. Porębski, *op.cit.*, s. 196.
[52] A. Witkowska, *Ja, głupi Słowianin*, s. 13.

123. K. Szlegeł,
Pielgrzymi u Piasta,
1865

124. R. Hadziewicz,
Aniołowie u Piasta i Rzepichy

125. W. Tetmajer,
Piast i Rzepicha,
1908

przeznaczeń i rachuba polityczna, wreszcie wyobrażenie kraju rolniczego w swoim dostojnym prawzorze ucieleśniającym wszystko co swojskie znane, „naturalne"[53], „złożyło się na symboliczną postać tego legendowego władcy, o którym pamięć przetrwała dzięki zawartej w starych kronikach „historii żywej". Przypisywane tej postaci przez pisarzy liczne funkcje symboliczne w malarstwie zostały sprowadzone do narodowej alegorii, a romantyczne dychotomie i sprzeczności, dzięki którym miał „przeanielić" się duch narodu[54] nie znalazły ze względu na właściwości tworzywa odzwierciedlenia w sztukach plastycznych. Piast najczęściej był tu włączany do zespołów przedstawień ilustrujących nasze „malowane dzieje", tak jakby etymologiczne wywody wskazujące na źródłosłów jego imienia w „piastowaniu"[55] skłaniały wskrzesicieli legendowych początków narodu do łagodzenia zawartej w pismach J. Słowackiego i M. Romanowskiego wizji odkupienia Słowiańszczyzny poprzez krew i cierpienie.

Piast będący władcą, którego władza pochodziła od Boga, był jednocześnie protoplastą ujmowanego w kategoriach bliższych myśleniu mitologicznemu niż historycznemu ludu, którego nieustanne „zgłębianie" pozwalało na wniknięcie do serca dziejów. Polski szczep wywodził się bowiem z „krwi piastowej" i był „jednej krwi z tym, który nim rządził, który mu hetmanił i królował"[56]. Tak więc legendę dynastyczną traktowano jak źródło rewelacji historycznych, a przeszłość stawała się teraźniejszością dzięki niezmiennemu trwaniu podobnego do niezniszczalnej skały nadmorskiej ludu.

Proces, jak to określa M. Eliade, „mityzacji historii"[57] obejmował w XIX wieku również inne, bardzo popularne wątki, wśród których obok opowieści o Piaście wyróżnia się zaczerpnięta z kronik małopolskich legenda o tragicznie zmarłej królewnie Wandzie.

Obecna w literaturze polskiej od początku XIX wieku, kiedy to w 1807 r. teatr warszawski wystawił tragedię T. Łubieńskiej poświęconą losom naszej bohaterki, trwa dzielna królewna w sztuce narodowej przez kolejne dziesiątki lat pobudzając wyobraźnię pi-

[53] A. Witkowska, *op.cit.*, s. 14.

[54] Romantyczna antynomia pomiędzy Piastem i Popielem była formą figuracji opozycji pomiędzy tym co trwałe i tym co musi ulec zmianie w imię rozwoju dziejów.

[55] Według A. Mickiewicza „Słowianie – znaczy lud słowa, a raczej Słowa Bożego. Lud ten zachowuje dotąd czystą tradycję pojęcia słowa, która u niego zawiera pojęcie świątobliwości i twórczej potęgi", a imię Piasta pochodzi od „łono, pierś, środek ciała (piastować)". Por. A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska*, [w:] tegoż, *Dzieła*, Warszawa 1953, t. XI, s. 373 i 434.

[56] W. Pol, *O malarstwie i żywiołach jego w kraju naszym (1840)*, podaję za: *Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*, t. I, s. 35.

[57] Por. *Myths, Rites, Symbols*. A Mircea Eliade Reader, eds. W. C. Beane, W. G. Doty, T. I, New York 1976, s. 102 i n. oraz uwagi J. Banaszkiewicza w pracy *Podanie o Piaście i Popielu. Studium porównawcze nad wczesnośredniowiecznymi tradycjami dynastycznymi*, Warszawa 1986, s. 13 i n.

sarzy i malarzy. Bardzo wcześnie doszło do romantycznej wykładni opowieści o Wandzie jako o micie ucieleśniającym „wieczne losy Polski" walczącej z ościennymi zaborcami[58] oraz do sakralizacji tej postaci najpełniej widocznej w misteriach C. K. Norwida, takich jak *Wanda* i *Krakus*.

Już w 1840 r. upatrywano w narodowych dziejach bajecznych „iskry historycznego światła"[59], która miała rozświetlać mroki przeszłości, a postać Wandy i zawarta w jej dziejach nauka poświęcenia własnego życia w imię dobra Ojczyzny inspirowała zarówno twórcę programu malowideł do Pałacu Biskupiego w Krakowie – J. P. Woronicza, jak i w latach późniejszych A. Lessera, M. Piotrowskiego i innych artystów.

W zbiorach Pawlikowskich we Lwowie znajdował się powstały prawdopodobnie już w 1804 r. niemiecki staloryt ukazujący Wandę skaczącą na koniu do Wisły, a sytuację tę ukazuje również zachowana litografia wykonana według malowidła M. Stachowicza, powstałego dla wspominanego już przeze mnie Pałacu Biskupiego w Krakowie. Wanda żyjąca w tradycji historycznej i artystycznej poprzez swą męczeńską śmierć oraz dzięki utożsamieniu jej z niewinną Słowiańszczyzną uciemiężoną przez zaborczych i okrutnych Germanów, znalazła oprócz heroicznej wykładni swych losów inną, bardziej anegdotyczną ich wersję popularyzowaną szczególnie przez A. Lessera[60].

Obecna w powszechnie znanych *Pocztach książąt i królów polskich*[61], była Wanda jedną z polskich świętych, które złożyły swe życie i szczęście osobiste na ołtarzu sprawy narodowej. L. Siemieński, oceniając najbardziej podziwiany obraz M. Piotrowskiego *Śmierć Wandy*, dostrzegał w tym dziele formę nawrócenia się artysty na religię patriotyzmu oraz, dzięki wyborowi tematu z „legendowych dziejów" Ojczyzny, drogę odejścia od dotychczas tworzonych przez malarza obrazów „w rodzaju potocznym". Ocena ta zasługuje na bardziej dokładną analizę, ponieważ zawarte są w niej wszystkie elementy postromantycznego rozumienia motywów le-

[58] Tak uważał np. Z. Krasiński. Por. na ten temat: J. Maślanka, *Literatura a dzieje bajeczne*, Warszawa 1984, s. 9.

[59] Są to słowa W. A. Maciejowskiego z rozprawki pt. *Lech, Czech i Rus*, podaję za: J. Maślanka, *op.cit.*, s. 12. W książce tej omówiono szczegółowo kolejne dzieła literackie nawiązujące do „bajecznych dziejów" Polski, tam też obszerna bibliografia tematu.

[60] A. Lesser w samym Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych wystawił: w 1862 r. *Znalezienie zwłok Wandy*, rys., w 1870 karton *Wanda*, w 1874 *Znalezienie zwłok Wandy*, ol., w 1885 *Znalezienie zwłok Wandy*, szkic. Podaję za: J. Wiercińska, *Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1860 – 1914*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1969, s. 192. Lesser był też autorem „żywego obrazu" zaprojektowanego przez malarza do dramatu Deotymy pt. *Wanda* i wystawionego w 1871 r. w Teatrze Wielkim w Warszawie.

[61] Na przykład w dziele: *Poczet książąt i królów polskich począwszy od Lecha aż do ostatnich czasów*, Lwów, M. Jabłoński (b.r.w.). Litografia, rys. i lit.: I. Gołębiowski, Maszkowski, A. Czarnecki, w lit. M. Jabłońskiego.

126. M. Piotrowski, *Śmierć Wandy*, 1859

gendowych, jak również swoistego „przyliterackiego" stylu odbioru tak charakterystycznego dla dziewiętnastowiecznej krytyki artystycznej[62]. L. Siemieński nie omieszkał przypomnieć, że „wiara w podanie utrzymujące się od wieków nie da się spłoszyć książkowej erudycji, która zawsze będzie martwa wobec tego co żyje i powtarza się co dzień", oraz że tylko natchnienie „ośmiela i daje władzę tworzenia". Krytyk wskazał też na oczyszczającą moc ziemi rodzinnej, która sprawiła, że malarz związany dotąd z Prusami „odkąd się skąpał w historycznych wspomnieniach Wawelu" i dzięki zwiedzeniu Krakowa „odebrawszy natchnienie został historycznym malarzem" przez co „nowym życiem drgnęły jego utwory"[63]. Dla krakowskiego krytyka cenne było podjęcie przez malarza tematu powszechnie znanego, dzięki czemu obraz nie potrzebował rozbudowanych komentarzy i objaśnień, oraz uzyskanie poprzez dramatyzm ukazywanej sceny ogólnego wyrazu „posępnego jak samobójczy rozpacz" przy „całej poetyczności uczuć". *Wanda* Piotrowskiego stała się tu pretekstem do snucia rozważań nad pierwiastkiem poetyckim i duchowym w sztuce, bowiem „poezja przemawiająca z całej sceny urokiem chwytającym za serce jest właśnie tajemnicą tworzenia, duchową stroną kompozycji", a cały obraz był dla autora recenzji „poematem piękniejszym, szczytniejszym, trwalszym niż te utwory pióra, jakie na cześć tej dziewicy pojawiły się kiedykolwiek w naszej literaturze"[64].

Forma ekspiacji osobistej i poezja utrwalona środkami malarskimi, nastrój bliski pieśni gminnej i przeczucie, że sztuka obrazu zaczyna dominować nad tworami pióra, które nie są w stanie tak sugestywnie ukazać heroicznego momentu ofiary, połączone z wiarą w „historię żywą", która ponad martwymi, scjentystycznymi sporami trwa przeczuwana przez lud i przez niektórych natchnionych twórców – to stały repertuar znaczeń przypisywanych obrazom ukazującym „legendowe dzieje".

W kilka lat po powstaniu płótna M. Piotrowskiego oraz recenzji L. Siemieńskiego, L. Buszard nie bacząc na dotychczasowe dokonania

[62] Por. na ten temat: M. Poprzęcka, *Czas wyobrażony. O sposobach opowiadania w polskim malarstwie XIX wieku*, Warszawa 1986, s. 107 i n.

[63] *Album polskich malarzy z wystawy Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie*, tekst objaśniający skreślił L. Siemieński, Kraków 1859, cytaty ze strony 9, 10 i 11. Jak pisał o *Śmierci Wandy* Piotrowskiego Siemieński: „mityczny ten wstęp do naszych dziejów dopełniony być może tylko pojawieniem się aniołów Piastowi", *op. cit.*, s. 12.

[64] *Album polskich malarzy*..., ss. 13, 14.

artystyczne nadal nawoływał, by tworzyć sztukę narodową, wywodzącą się z literatury ojczystej, przejętą „duchem ogółu" oraz bliską prasłowiańskim artystom, którzy stworzyli opowieści o Leszkach, Popielach, Wandzie i Krakusie. Według Buszarda pisarz i malarz winni „w pokorze ... podsłuchać uczucia" dawnych piewców chwały Polski, a podstawą nowej sztuki miało być, oprócz poznania literatury ojczystej, „poznanie i umiłowanie przeszłości"[65].

Mit i historia miały współtworzyć dzieła polskiej szkoły narodowej tak literackie, jak i malarskie, a twórcy pozostawała jedynie rola kronikarza lub wywodzącego się z ludu, bezimiennego gęślarza, który powinien opiewać dawne dzieje, aby wskrzesić na nowo heroizm tak potrzebny w latach niewoli. W historii Wandy upatrywano, prócz związków z nie skażoną przez późniejszą cywilizację pieśnią gminną, również wyraz jedności danego społeczeństwa, w którym podziały między ludem i jego władcami nie były istotne lub zupełnie nie istniały[66].

Badacza sztuki polskiej XIX wieku zastanawia wielość treści wpisywanych w małopolską legendę dynastyczną o Wandzie. Wraz z tradycyjnym motywem konfliktu polsko-germańskiego, który zaważył na większości interpretacji historii królewny, pojawiają się tu konflikty pomiędzy światem pogańskim i zwycięskim chrześcijaństwem (Z. Krasiński) wplecione w alegorycznie pojmowaną, odwieczną sytuację Polski, która była „zagarniana ciągle cudzoziemszczyzną, a wołąca zawsze w przepaść skoczyć niż jej się poddać"[67]. Pojawiają się też, jak w misterium C. K. Norwida *Wanda*, próby sakralizacji dziejów bajecznych oraz widzenie w Wandzie drugiego Chrystusa zbawiającego świat przed złem i wyzwalającego wybranych dzięki ofierze złożonej ze swojego życia. Wanda w utworze Norwida była rewelatorką chrześcijaństwa przeczuwającą świat nowej ery, a jej słowiańska łagodność sprzyjała wprowadzonym wraz z chrześcijaństwem cnotom moralnym. Dodatnia waloryzacja cierpienia, tak charakterystyczna dla religii chrześcijańskiej[68], znajdowała tu upostaciowienie, a samobójstwo królewny

[65] L. Buszard, *Kilka uwag o rozwoju i kierunku sztuki malarskiej w Polsce* (1860). Podaję za: *Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*, t. II, s. 122.

[66] Tak np. w poemacie T. Lenartowicza pt. *Wanda* (1876), (powstał 1873).

[67] Jest to fragment listu Z. Krasińskiego do Konstantego Gaszyńskiego, podaję za: J. Maślanki, *Literatura a dzieje bajeczne*, s. 241.

[68] Por. M. Eliade, *Sacrum-mit-historia*. Wyboru dokonał M. Czerwiński, tłum. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1970, s. 250.

było formą moralnego zwycięstwa dobra nad światem brutalnego i zaborczego zła.

Oprócz tak wysublimowanych interpretacji legendy o Wandzie służyła ona też w XIX wieku rozważaniom na temat emancypacji kobiet oraz eksponowaniu związanego z tym tematem „poglądu na miłość w jej romansowym znaczeniu"[69]. „Romansowy" charakter nadał również postaci Wandy A. Gorczyński w dramacie opublikowanym w 1884 r., w którym samobójstwo królewny spowodowane było tym, że zamiast walczyć z królem wrogich Markomanów Lutagorem, zakochała się w nim i na polu bitwy „miast gubić wroga go obroniła"[70].

W numerze „Tygodnika Ilustrowanego" z 1871 r. reprodukowano posążek Wandy dłuta Syrewicza ofiarowany Deotymie w dowód wdzięczności za jej utwór poświęcony historii krakowskiej królewny[71]. Motyw Wandy był zatem powszechnie popularny, chociaż coraz częściej pojawiały się głosy, że tego typu opowieści nie spełniają już wymogów czasów oraz że ilustrujące je obrazy są tworami poronionymi, ponieważ ukazywane na nich postacie mogą równie dobrze wywodzić się z legend niemieckich[72].

W „Bibliotece Warszawskiej" z 1850 r. znajdujemy uwagi, że podania i klechdy „malują nam usposobienie umysłowe ludu, wszystkie są wyrazem moralnego jego uczucia", przez co podanie o Lechu i klechda o Twardowskim nigdy nie zaginą „aczkolwiek dziś w bytność Lechów ani Lecha nie wierzymy, aczkolwiek wcale inne mamy o czarcie wyobrażenie"[73]. Kolejne etapy „unaukowienia" opowieści o Wandzie i o innych bohaterach legend dynastycznych to prace K. Szajnochy, który w krakowskiej królewnie widział postać bliską „tarczonośnym towarzyszkom wszystkich historycznych i mitycznych bojów normańskich" oraz wyobrażenie dziewiczego bóstwa wojennego podobnego Walkiriom[74], i J. Karłowicza upatrującego w historii Wandy opowieść podobną do ludowych przekazów o wodnicach i żeńskich duchach wodnych[75]. Tak więc spełniły się obawy romantyków, że historia mityczna zostanie kie-

[69] Deotyma, *Pamiętnik*. Podaję za: J. Maślanka, *op.cit.*, s. 295.

[70] A. Gorczyński, *Wanda. Dramat w pięciu aktach z prologiem*, [w:] *Dramata A. G.* seria 1, Kraków 1884, s. 178. Interesująca jest również interpretacja postaci królewny w utworze T. Lenartowicza *Wanda*, gdzie obok wyraźnej stylizacji na opowieść, którą według słów autora „jakby ... gmin układał" wprowadzono liczne motywy baśniowe i mitologiczne, ingerencję bogów w sprawy ludzkie, magiczną wiarę w cudowność i działanie sił nadprzyrodzonych oraz próbę odpowiedzi na odwieczne „bóle ojczyste i krzywdy stare jak historia tego ludu". Wanda popełnia tu samobójstwo z wdzięczności dla bogów, którzy pozwolili jej na zwycięstwo nad pragnącym krwi i zemsty Rydygierem, a oddziały słowiańskie rozgramiają Germanów, których wódz ginie z ręki królewny. Por. na ten temat J. Maślanka, *op.cit.*, s. 298 i n.

[71] „Tygodnik Ilustrowany" 1871, nr 173.

[72] Por. C. Godebski, *Listy o sztuce*, s. 137.

[73] „Biblioteka Warszawska" 1850, t. I, s. 8.

[74] Por. na ten temat uwagi J. Maślanki, *op.cit.*, s. 13.

[75] J. Maślanka, *op.cit.*, s. 13.

dyś poddana presji racjonalnego „szkiełka i oka" i dopiero talent S. Wyspiańskiego przywrócił postaci Wandy przypisywane jej przez kolejne pokolenia romantyków znaczenia, które pod piórem autora *Legendy* ponownie zaczęły współtworzyć niezbędną zniewolonemu narodowi „historię żywą".

W przytoczonej opinii zaczerpniętej z „Biblioteki Warszawskiej" pojawiło się nazwisko mistrza Twardowskiego służące jako egzemplifikacja rozróżnienia pomiędzy klechdą i podaniem[76]. Opowieść o Twardowskim nazwano tu „klechdą" zaliczając ją tym samym do tworów wyobraźni stricte ludowej, tak jakby szlacheckość bohatera nie odgrywała w niej większej roli i liczył się jedynie sposób funkcjonowania tej opowieści, a nie jej niewątpliwie wybiegające poza świat wyobrażeń ludowych szczegóły fabularne.

Obecny w literaturze polskiej od czasów wydania *Dworzanina* Ł. Górnickiego mistrz Twardowski był w XIX wieku tematem wielu dzieł literackich i malarskich oraz przedmiotem licznych studiów bardziej lub mniej naukowych. Tak charakterystyczne dla epoki dążenie do wykreowania narodowego herosa przeciwstawianego niemieckiemu Faustowi owocowało kolejnymi utworami, których bohaterem był słynny czarnoksiężnik[77]. Przykładowo już w 1825 r. J. N. Kamiński napisał dramat pt. *Twardowski na Krzemionkach* wystawiony we Lwowie w tym samym roku i A. Bronikowski ogłosił powieść osnutą wokół na poły legendarnych dziejów tej postaci. Nieco później opowieść o Twardowskim opracował K. W. Wójcicki, a praca Wójcickiego zachęciła z kolei J. I. Kraszewskiego do napisania bardzo popularnej w epoce i tłumaczonej na wiele języków powieści *Mistrz Twardowski*. Wszystkim tym poczynaniom patronował autorytet A. Mickiewicza – autora ballady *Pani Twardowska*, a powstające w następnych dziesięcioleciach utwory m.in. J. Korsaka, E. Dembowskiego, G. Zielińskiego, J. Szujskiego i A. Grozy potwierdzają dużą popularność motywu.

Trwająca od opublikowania prac J. S. Bandtkie tradycja, że Twardowski był polskim szlachcicem uczęszczającym do Akademii

[76] „Biblioteka Warszawska" 1850, t. I, s. 8. Według autora tej koncepcji – W. A. Maciejowskiego: „klechda romansem jest obyczajowym, uczuciowym, fantastycznym itp., powstaje z wyobraźni ludu, zamieszkuje między ludem i jest najwybitniejszym uczuć jego wyrazem, gdy przeciwnie podanie, poza wyobraźnią ludu biorąc swój początek i w szrankach się dziejów albo miejscowych podań trzymając, jest wyrazem ducha narodowych wspomnień, jest tłem historii nieraz nadpsutym i skalanym, które naprawić lub oczyścić historyka jest rzeczą", *op.cit.*, s. 7.

[77] Najobszerniejszy zestaw utworów poświęconych mistrzowi Twardowskiemu podaje R. Bugaj. Por. R. Bugaj, *Nauki tajemne w dawnej Polsce – Mistrz Twardowski*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1986, s. 302.

Krakowskiej, autorem ksiąg czarnoksięskich działającym obok Krakowa w górach Krzemionkach, gdzie miała się mieścić słynna „akademia" lub „szkoła" Twardowskiego, oraz łączenie tej postaci z żyjącym w XIII wieku optykiem Witelonem zaowocowały wykonanym już w 1821 r. obrazem M. Stachowicza dla Sali Jagiellońskiej Uniwersytetu Krakowskiego. W opisie tego dzieła czytamy, że „Ciołek, Polak i mieszkaniec Krakowa koło połowy XIII wieku pierwszy w tym mieście i Padwy okolicach krzewiciel optyki. On to zapewne wśród swoich pod imieniem Twardowskiego, a wśród obcych pod imieniem Viteliona zasłynął"[78].

W opublikowanych w 1840 r. *Starych gawędach i obrazach* K. W. Wójcickiego znajdujemy wzmianki o tekstach z XVII wieku, w których postać Twardowskiego została odnotowana, o jaskini na Pogórzu nazywanej „katedrą Twardowskiego", o jego księdze czarodziejskiej znajdującej się w Bibliotece Jagiellońskiej, o słynnym zwierciadle przechowywanym w kościele w Wągrowcu, o lataniu na malowanym koniu oraz o porwaniu czarnoksiężnika przez diabła w karczmie „Rzym"[79]. Podobnie w napisanej przez J. I. Kraszewskiego „powieści z podań gminnych" o Twardowskim spotykamy wszystkie znaczące dla ikonografii polskiego Fausta motywy. W utworze Kraszewskiego diabeł ratuje ojca Twardowskiego z opresji, za co on nieświadomie zapisuje duszę swojego dziecka siłom piekielnym. Sam mistrz po odebraniu z piekła cyrografu zajmuje się nauką, przez co gubi swoją duszę i ponownie zaprzedaje ją diabłu. Nie brakuje tu oczywiście sceny wywoływania ducha Barbary Radziwiłłówny i śpiewania kantyczek w chwili porwania przez diabły z karczmy „Rzym", z tym że wyraźne jest odejście od obecnego w piśmiennictwie polskim już od połowy XVIII wieku wątku przebywania Twardowskiego na księżycu (czarnoksiężnik w powieści Kraszewskiego za karę zawisa w pustynnym, jednostajnym bezmiarze)[80].

J. I. Kraszewski na końcu swej umoralniającej opowieści nie omieszkał przypomnieć, że podania ludu „są skarbnicą wszystkich

127. C. K. Norwid, *Wanda*

[78] Por. E. Świeykowski, *Katalog malowideł i rysunków Michała Stachowicza z wystawy 1901 r. w Krakowie*, s. 62/3. Obraz Stachowicza był reprodukowany w rozprawie J. Dobrzyckiego, *Dzieje Almae Matris pędzla M. Stachowicza*, Kraków 1925.

[79] K. W. Wójcicki, *Stare gawędy i obrazy*, Warszawa 1840.

[80] J. I. Kraszewski, *Mistrz Twardowski. Powieść z podań gminnych* (pierwodruk 1840).

128. A. Zaleski,
Ilustracje do:
A. Mickiewicz, *Pani Twardowska*,
1863

129. W. Eljasz-Radzikowski,
Pan Twardowski i diabel,
1878

130. I. Gierdziejewski,
Twardowski na Krzemionkach

pamiątek nie mieszczących się w historii pisanej"[81]. Najbliższy w tym czasie tego typu przekonaniom w dziedzinie sztuk plastycznych był niewątpliwie I. Gierdziejewski, który zostawił kilkanaście powstałych około 1852 r. rysunków i obrazów, na których utrwalił kolejne fragmenty opisywanej przez J. I. Kraszewskiego historii, łącznie z niezbyt często powtarzanym przez innych autorów wątkiem wskrzeszania burmistrza Słomki, przemieniania służącego w pająka, pobytu na Łysej Górze, ślubem państwa Twardowskich i dramatyczną historią porwania dziecka w karczmie „Rzym"[82].

Podanie gminne, czy jak chcą autorzy z „Biblioteki Warszawskiej" – klechda ludowa, miały sankcjonować mityczną prawdę o przeszłości przekazywaną za pośrednictwem zaczerpniętych ze świata wyobrażeń ludowych opowieści, a sam Twardowski niejednokrotnie pozbawiany konkretnych kontekstów historycznych[83] miał być jeszcze jednym bohaterem narodowym uratowanym z opresji dzięki pobożności oraz prawdziwie polskiej fantazji i zawadiactwu. Oprócz I. Gierdziejewskiego, ukazującego wielokrotnie postać czarnoksiężnika, opowieść o Twardowskim fascynowała również J. Kossaka ilustrującego *Klechdy* K. W. Wójcickiego oraz innych malarzy i ilustratorów, takich jak np. W. Grabowski, L. Straszyński, S. Witkiewicz czy J. Matejko. Najczęściej ukazywano scenę zaprzedawania duszy, lecz popularne były też sceny wywoływania ducha Barbary Radziwiłłówny, czytania godzinek, na księżycu i ukazujące Twardowskiego–starca–polskiego Fausta wertującego stare księgi i kuszonego przez diabła.

Dla M. Grabowskiego powieść J. I. Kraszewskiego o mistrzu Twardowskim była wzorem „jak się obrabiają tradycje gminne"[84], podczas gdy sam Kraszewski oceniając w 1866 r. dramat J. Szujskiego pt. *Twardowski* określał go jako „zręcznie obmyślaną machinę ... futerał na schowanie idei"[85]. Zastanawiając się nad ideą przechowywaną jak w „futerale" w opowieści o Twardowskim łatwo jest zauważyć, że ewoluuje ona od romantycznego podziwu dla zrodzonej w łonie ludu klechdy utrwalającej najdawniejszą

[81] Podaję za wydaniem powieści J. I. Kraszewskiego w ramach Biblioteki Literackiej, b.d.w., s. 303.

[82] Por. S. Kozakiewicz, *I. Gierdziejewski*, Wrocław 1958, s. 85 i 116 i n. (pozycje katalogu prac I. Gierdziejewskiego sporządzonego przez autora tego opracowania: 14 i 103–120).

[83] Por. hasło „Twardowski" w *Encyklopedii powszechnej* S. *Orgelbrandta*, Warszawa 1867, t. 25, s. 784/5.

[84] *Michała Grabowskiego listy literackie*, s. 227.

[85] *Rachunki z roku 1866 przez B. Bolesławitę*. Poznań 1867, s. 253.

„historię żywą", w kierunku aktualizacji i wskazań na spowodowaną niewolą sytuację polityczną. Podobnie jak w opowieści o Wandzie, w której dzielna królewna przeciwstawia się zalewowi Germanów jakże aktualnemu w XIX wieku, również w pozornie odległej od świata polityki i przemocy legendzie o krakowskim czarnoksiężniku zaczęto upatrywać figurację konfliktu pomiędzy żywiołem słowiańskim i germańskim. J. I. Kraszewski recenzując obraz W. Eljasza, będący ilustracją do *Pani Twardowskiej* A. Mickiewicza i pośrednio do jego własnej książki, chwalił malarza za to, że dał diabłu rysy twarzy Bismarcka pamiętając, że „pojęcie szatana uosabia się z tym Niemcem"[86]. Historia jeszcze raz zweryfikowała więc mit jednocześnie ulegając jego urokowi, tak jakby trwające ponad wiekami podanie wymagało nieustających sprawdzeń poprzez osadzenie go w konkretnym materiale dziejowym.

W opublikowanym w 1876 r. z okazji pięćdziesiątej rocznicy pracy naukowej K. W. Wójcickiego ilustrowanym wydaniu jego *Klechd* znajdujemy wykonany według rysunku M. E. Andriollego staloryt A. Zajkowskiego ukazujący pokutującego zbója Madeja. W komentarzach Wójcickiego do tej legendy czytamy, że baśń o Madeju jest rodzimie-słowiańską oraz że z kolei baśń słowiańska „ujrzała światło dzienne w tym samym gnieździe, gdzie w pierze porósł i nasz język ukochany, język z którym się ona związała jako dusza z ciałem", a podobna do historii Madeja klechda indyjska i słowiańska mają wspólną, praindoeuropejską matkę[87]. Podanie to było zatem według autora *Klechd* jedną z baśni gminnych, których geneza ginie w pomroce dziejów oraz dowodem starożytności nie tylko samej opowieści, ale i języka, w którym została utrwalona. Dzieje krwawego zbójcy, który przerażony karą, jaka go czeka po śmierci, pokutował tak, że niemal zamienił się w drzewo, były dla Wójcickiego cząstką „niepiśmiennej literatury" oraz wyrazem naszej „przedchrześcijańskiej fantazji", a umoralniająca nauka płynąca z tej legendy potraktowana została jako przykład surowej, ludowej moralistyki charakteryzującej się „poczuciem ... winy, konie-

[86] J. I. Kraszewski, *Listy do Adama i Joanny Miłaszewskich, rodziny Langie, Walerego Eljasza-Radzikowskiego*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1966, s. 350.

[87] K. W. Wójcicki, *Klechdy. Starożytne podania i powieści ludowe*, Warszawa 1876, s. XIV.

131. M. E. Andriolli,
Madej,
1876

132. W. Pruszkowski,
Spowiedź Madeja,
1879

cznością pokuty i rozgrzeszenia przez skruchę i ofiarność"[88].

Sądząc z licznych parafraz literackich i wizualnych opowieść o zbóju Madeju była w epoce jedną z najpopularniejszych polskich legend, bowiem po ogłoszeniu jej w 1830 r. w *Pamiętniku Sandomierskim* przez A. Podymowicza była inspiracją dla takich twórców, jak A. Groza, M. Chodźko, A. Czajkowski, M. Konopnicka, Or-ot, L. Rydel, M. E. Andriolli i W. Pruszkowski, a echa tej historii o zbrodni i pokucie znajdujemy w *Anhellim* J. Słowackiego.

W omówieniu ryciny wykonanej według rysunku M. E. Andriollego sprawozdawca „Kłosów" przytaczał uwagi badaczy umieszczających legendę o Madeju w okresie pomiędzy wiekiem XIII i XV, przypominał opowieści o rozbójnikach tatrzańskich i odpowiedni fragment *Klechd* K. W. Wójcickiego oraz zauważał, że na tym obrazie artysta „poetycznie odmalował ... długie lata na puszczy spędzone" przewidując, iż za chwilę „po rozgrzeszeniu kapłańskim wyniosła postać Madeja ... w proch się rozsypie"[89]. Scena spowiedzi i rozgrzeszenia zmajoryzowała wszystkie wizualne przedstawienia historii groźnego zbójcy, tak jakby moralny wydźwięk tej sceny wraz z pamięcią o związkach opowieści z praindoeuropejską macierzą językową były ową ideą przechowywaną w jej „futerale".

Wiara, że „lud nasz dotąd z przestrachem wspomina o madejowym łożu i ma o nim liczne przysłowia"[90] bliska była wierze, iż dzięki czerpaniu z „żywej wody" pieśni gminnej możliwe będzie odrodzenie sztuki narodowej przetwarzającej legendę w życie, a bohaterów przeszłości w alegorie bliskie każdemu Polakowi. Jednak nie zawsze ukazywane postacie były tak ściśle związane z historią jak Piast, Wanda, Twardowski czy nawet Madej. Często sięgano do przedstawień stricte baśniowych zanurzając je jedynie w tak znamiennym dla epoki żywiole historycznym. Dlatego ostatnim z wyobrażeń zrodzonych w świecie legend, jakie chciałbym w tym miejscu omówić, są przedstawienia rusałek, dziwożon i topielic wabiących nieostrożnych wędrowców na manowce, z których nie było już nigdy powrotu.

[88] K. W. Wójcicki, *op.cit.*, s. XIV.
[89] „Kłosy" 1872, nr 381, s. 259. Na temat baśni o Madeju por. też J. Krzyżanowski, *Dookoła baśni o Madejowym łożu*, [w:] tegoż, *Paralele*.
[90] *Encyklopedia powszechna S. Orgelbrandta*, Warszawa 1864, t. 17, s. 761.

Wywodzące się z wierzeń ukraińskich rusałki wprowadził do literatury polskiej J. B. Zaleski, który w 1829 r. opublikował „fantazję poetycką" zatytułowaną *Rusałki*, będącą kontaminacją ukraińskich pieśni ludowych i utworów niemieckich romantyków. Jako motta do swego utworu użył poeta fragmentu wiersza K. Brodzińskiego głoszącego, że: „Trzeba, chcąc czucie rozszerzyć, / Tworzyć bóstwa, i w nie wierzyć"[91], a owo „rozszerzanie czucia" zamknięte w strofach „fantazji poetyckiej" Zaleskiego tak bardzo się w epoce podobało, że jeszcze po latach P. Chmielowski pisał o tym poemacie, iż został w nim odtworzony „prawdziwie po mistrzowsku świat fantastyczny, ludowy, ze strony powabnej, uroczej, nie mającej w sobie nic z ponurego i pełnego grozy kolorytu, jakim przejęte były ballady Bürgera"[92].

Tłem dla miłości bohatera tego utworu uczynił poeta znajdującą się na Ukrainie niedaleko najstraszniejszego porohu Dniepru – Nienasytca, jaskinię „Żalów Ucho" oraz gaj rusałek, skąd „na sucho ... nie uszedł żaden śmiałek"[93]. Dla poety wspomnienie miłości do pięknej, przypominającej rusałki Zoryny było tożsame z wspominaniem „matki-Ukrainy", na której korowody rusałek porwały niejednego nieostrożnego wędrowca. Śledząc dalsze losy motywu pięknych i niebezpiecznych mieszkanek naddnieprzańskich okolic spotykamy je wymienione obok dziwożon i wilkołaków w *Dzienniku podróży do Tatrów* S. Goszczyńskiego, a w *Wieczornicach* L. Siemieńskiego znajdujemy rozróżnienie na szpetne, porywające dzieci dziwożony i piękne, wywodzące się z ukraińskiego folkloru rusałki[94]. Pamięć o bohaterkach ludowych wierzeń i literackich utworów nie zaginęła i w następnych dziesięcioleciach, jeżeli w „Tygodniku Ilustrowanym" z 1876 r. zamieszczono niemal poetycką apostrofę głoszącą, że „ondyny, dziwożony, świtezianki, wieszczki jezior, rusałki, nimfy wodne gór i lasów. Wami to, młodsze wy siostry bogiń, zachwycali się poeci, waszych to postaci powiewnych używali Mickiewicz, Słowacki, Goszczyński do wzbogacenia swoich poematów i tragedii"[95].

133. W. Pruszkowski, *Rusałki*
134. W. Pruszkowski, *Rusałka*

[91] Por. J. B. Zaleski, *Wybór poezyj*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1985, s. 79.
[92] Por. J. B. Zaleski, *op.cit.*, przypis na stronie 80.
[93] J. B. Zaleski, *Rusałki*, s. 84.
[94] L. Siemieński, *Wieczornice*, t. III, s. 74.
[95] „Tygodnik Ilustrowany" 1876, nr 51, s. 395.

135. W. Pruszkowski,
Nimfy wodne,
1887/8

136. K. Mirecki, *Wodnica*, 1880

Nie tylko jednak poeci wzbogacali swe utwory wyobrażeniami wodnych boginek, również i malarstwo polskie starało się dotrzymać kroku poczji tworząc własną wersję tajemniczego świata ludowych wierzeń, w którym rusałki wabią pięknych młodzieńców, by załaskotać ich na śmierć lub utopić w wodnych odmętach. Szczególnie wiele uwagi naddnieprzańskim rusałkom i wodnicom poświęcał w swej twórczości W. Pruszkowski malując liczne obrazy

ukazujące ich kusicielskie uroki. Według recenzentów w płótnach tych artysta starał się wskrzesić „ducha baśni fantastycznych", „dostroić się do rozmarzonej poezji" oraz odejść od szablonu tak często ukazywanych eterycznych istot w kierunku prezentacji owianych mgłą poezji, ale przecież „zwykłych dziewcząt czarnobrewych"[96]. Jednak nie obrazy W. Pruszkowskiego czy kolejne wersje wodnic, błędnych ogników czy dziwożon uchwyciły zawarte w baśni o rusałkach przesłanie o nieuchwytności marzenia oraz o zgubie czekającej tych, którzy pragną posiąść nieosiągalny z założenia ideał piękna. W polskim malarstwie dziewiętnastowiecznym udało się to uczynić dopiero J. Malczewskiemu w cyklu *Rusałki* wykonanym dla jednej z sal pałacu Pusłowskich w Krakowie[97]. W kontekście związków pomiędzy malarstwem a literaturą cykl ten jest interesujący również z tego względu, że zachował się poetycki, napisany przez samego malarza komentarz określający kolejność poszczególnych obrazów oraz znaczenie wchodzących w skład całości scen. Sądząc ze słów J. Malczewskiego cykl ten to opowieść o poszukiwaniu ideału urody kobiecej wpleciona w kanwę ludowej baśni o człowieku załaskotanym na śmierć przez rusałki. Tradycyjny wątek folkorystyczny splata się tu z modernistyczną interpretacją źródeł twórczego natchnienia, a odejście od wypracowanych na gruncie bajki ludowej rozwiązań fabularnych sprzyja nastrojowi symbolicznego niedookreślenia.

Zrodzone w ludowej fantazji rusałki, o których A. Nowosielski pisał, że „zaczepione długimi, zielonymi warkoczami o gęste gałęzie dębu albo brzozy straszą ... podróżnych zapuszczających się w las w noc Zielonych Świątek, z drzew skaczą ... na konie lub na wóz przejeżdżającego i z dzikim śmiechem go łaskoczą dopóki nieborak całkiem nie odda ducha"[98], to kolejny element budowanej z takim trudem świątyni sztuki narodowej, w której legenda spotykała się z prawdą historyczną, a baśniowe postacie z bohaterami, których istnienie zostało źródłowo potwierdzone. Romantyczna sakralizacja historii i podań ludu, której celem było stworzenie

[96] „Kłosy" 1878, nr 660, s. 122.

[97] *Rusałki*, 1887–8, ol. wł. Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie. W skład cyklu wchodzi 5 obrazów, które według katalogu wystawy monograficznej oprac. przez A. Ławniczakową noszą tytuły: *Opętany*, *Boginka w dziewannach*, *On i ona*, *Załaskotany*, *Topielec w uściskach dziwożony*. Por. Jacek Malczewski. *Katalog wystawy monograficznej*, Poznań 1968, s. 89–91.

[98] A. Nowosielski, *Lud ukraiński*, s. 77/8.

nowej mitologii sprawiła, że wizja sielskiej Słowiańszczyzny mogła przez dziesiątki lat współistnieć z wysnutą z dawnych kronik opowieścią o dzielnej Wandzie. Obok wizerunku Twardowskiego kuszonego przez diabła i śpiewającego godzinki, na łamach tych samych czasopism umieszczano opowieści o rusałkach i dziwożonach. Jeszcze w 1881 r., a więc w wiele lat po zainicjowanej na gruncie polskim przez R. Berwińskiego batalii o oddzielenie w twórczości ludowej pierwiastków autentycznych od tych, które zostały tam zaszczepione przez Kościół i związaną z nim literaturę, Z. Gloger pisał, że „pieśń była narodową, więc brzmiała zarówno w warownym zamku wojewody, jak w modrzewiowym dworku szlachcica i pod niską strzechą polskiego kmiecia"[99], kładąc tym samym znak równości pomiędzy sławiącym przodków rapsodem i właściwą „pieśnią gminną" przez włączenie ich w obręb kultury ogólnonarodowej. Legenda przeistaczała się więc w historię, a bajki i pieśni ulegały historyzacji dzięki osadzeniu ich w konkretnym miejscu i czasie oraz włączeniu do programu sztuki wyrażającej ducha zniewolonego politycznie, lecz wolnego wewnętrznie społeczeństwa. Zasłużony na polu badań folklorystycznych J. Karłowicz oświadczał wprost, że „naród spokojny o swój byt polityczny, może spokojnie też badać ludoznawstwo swoje ze strony czysto naukowej, ale plemiona, wyzute z samoistności ... muszą do badań takich koniecznie mieszać pytania praktyczne; gdy bowiem mowa jest o właściwościach i odrębnościach narodowych, nasuwa się im bez ustanku pytanie: być albo nie być"[100].

Na pewno nie możemy tych patetycznie brzmiących słów odnosić do wszelkich dzieł, w których zawarty był „pierwiastek legendowy", jednak niewątpliwie wielu z nich przyświecał zamiar współtworzenia nowej, narodowej mitologii, a postępująca scjentyzacja badań nad folklorem mogła wprawdzie wpłynąć na odejście od absolutystycznych wskazań romantyzmu w sferze nauki, lecz nie mogła oddziaływać na postawy artystów, którzy nadal upatrywali w ludzie zbawczej, nie skażonej obcymi wpływami siły.

[99] Z. Gloger, *Kilka słów o pieśniach ludowych i narodowych*, „Kłosy" 1881, podaję za: *Dzieje folklorystyki polskiej 1864–1918*, pod red. H. Kapeluś i J. Krzyżanowskiego, Warszawa 1982, s. 117.

[100] Podaję za: *Dzieje folklorystyki*, s. 9.

Badając twórczość kolejnych pokoleń poetów, pisarzy i malarzy, widzimy jak stopniowo od romantycznej, mistyczno-metafizycznej interpretacji ludu i jego podań przechodzą oni w kierunku bliższych postawie racjonalnej prób utrwalenia ginących „typów" i obyczajów ludowych lub włączają się w ponadnarodowy nurt

137. J. Gierdziejewski, *Sen Gedymina*, 1850–55
138. W. Gerson, *Zachwycenie*, 1864

przedstawień baśniowych czy sielskich scen i postaci, jednak zawsze to co dotyczyło ludu i jego wierzeń waloryzowano pozytywnie, ponieważ artysta powinien był skupiać w sobie zbiorowego ducha społeczności, w której żył i tworzył. Liczne personalne i „programowe" związki pomiędzy poetami i malarzami sprawiały, że legendowe wątki pojawiały się równolegle w twórczości literackiej np. przedstawicieli tzw. „cyganerii warszawskiej" oraz I. Gierdziejewskiego, który szczególnie często ilustrował i komponował kolejne wersje legendy o rusałkach wabiących flisaka, o dżumie i topielcu czy o śnie Gedymina. Dla J. B. Dziekońskiego lub R. Zmorskiego oczywiste było, że „jeden tylko duch Gminu, odwieczny a wiecznie młody, nie ujęty zimnymi badaniami buja w przestrzeni"[101] oraz że prawdziwe życie jest między ludem i tam powinien skierować swe kroki poeta i malarz, aby stworzyć wybitne dzieło sztuki.

We wspomnieniach o W. Gersonie napisanych przez J. Chełmońskiego czytamy, że „jako już artysta zupełnie wyrobiony w malarstwie, Gerson piechotą cały nasz kraj zwiedził z towarzyszem swoim serdecznym, a wielkim miłośnikiem sztuki Marcinem Olszyńskim i artystą wielkiego talentu — Franciszkiem Kostrzewskim. W podróżach tych notował Gerson nadzwyczaj dokładnie krajobrazy, budownictwo miejscowe, resztki zamków, święte miejsca, typy ludu ... zasługi Gersona ... porównać można do zasług Kolberga. Kolberg pozostawił żywy obraz ducha i myśli naszego ludu. Gerson zanotował formę plastyczną tegoż ducha"[102]. Sam Chełmoński i inni przebywający w Monachium malarze wielokrotnie dawali wyraz swej tęsknocie za krajem kojarzącym się im najczęściej z utopijną, rustykalną wizją „rodzinnej wioski" i dopiero A. Gierymski w 1890 r. napisał, że „etnografia w sztuce to ucieczka lichych talentów"[103], co oczywiście nie wpłynęło na odejście od obrazów „etnograficznych" malowanych nadal przez licznych malarzy specjalizujących się wręcz w tego typu tematyce.

W czasach I. Gierdziejewskiego i literackich „cyganów" sztuka

[101] Podaję za: *Cyganeria warszawska*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1967, s. 75/6.
[102] Podaję za: *Józef Chełmoński w świetle korespondencji*, oprac. J. Wegner. *Źródła do dziejów sztuki polskiej*, pod red. A. Ryszkiewicza, t. VI, Wrocław 1953, s. 157.
[103] Podaję za: Maksymilian i Aleksander Gierymscy. *Listy i notatki*, s. 309.

139. J. Malczewski, *Bajki II – Zatruta studnia*, 1902

była formą „głębokiego, przenikliwego pojęcia fantazji naszego ludu"[104], podczas gdy później fantazje te często ustępowały miejsca obrazom ukazującym zwyczaje i baśnie ludowe bez próby wnikania w swoisty świat związanych z nimi wyobrażeń. Akademicki weryzm sprzyjał „etnografii" oraz ilustratorstwu i dopiero sztuka modernizmu wniosła tu nową jakość poprzez odejście od tradycyjnych, wielokrotnie wykorzystywanych źródeł klechd i bajek oraz

[104] Jest to opinia A. Niewiarowskiego o I. Gierdziejewskim zamieszczona w „Gazecie Warszawskiej" 1856, nr 69. Podaję za: S. Kozakiewicz, *Ignacy Gierdziejewski*, s. 48.

próbę stworzenia kongenialnych wobec przekazów folklorystycznych, indywidualnych i nie poświadczonych przez ludową tradycję baśni, w których rusałki mogły spotkać się z „legendą fal", a liczne „bajki" nie miały analogii w żadnym zapisie ludoznawczym. „Pierwiastek legendowy" stał się tu bowiem jednym z elementów literackiego i malarskiego symbolu, a nie jak to było wcześniej, narodowej, ściśle ukierunkowanej interpretacyjnie alegorii. Jedynie w twórczości J. Malczewskiego (np. w cyklach *Bajki I* i *Bajki II*)[105] doszło do połączenia wcześniejszych inspiracji, mających swe źródło w romantycznym zainteresowaniu ludem-narodem, z symboliczną wykładnią magicznych działań i atrybutów. W bajkach malowanych przez autora *Melancholii* fauny trzepią szynel i czyszczą buty polskiego wędrowca, powrót do domu jest powrotem do wolnej Ojczyzny i rozkuwanie kajdan sąsiaduje z wyprawą po wodę życia. Nie mamy tu do czynienia z ilustracją konkretnego tekstu folklorystycznego ani z próbą włączenia tych przedstawień w ponadnarodowy nurt prezentacji baśniowych stworów (od A. Böcklina do F. von Stucka i innych), lecz z syntezą dążeń artystycznych i patriotycznych całej epoki oraz być może z realizacją tak poszukiwanej w XIX wieku nowej mitologii.

J. I. Kraszewski w przedmowie do opublikowanej w 1858 r. *Sztuki u Słowian* pisał, że sztuka jest „czynem najwyższym" i że właśnie w niej „myśl skupiona ... przeradza się w uczucie, z uczucia płynie słowo, na słowie buduje się czyn"[106]. Według autora *Ulany* „uczucie piękna" może objawiać się w każdym sprzęcie, w każdej drobnostce i już w pierwotnych czasach sztuka mieściła w sobie mające się narodzić „pieśń i mowę", ujawniające się po wiekach dzięki umiejętnemu odczytaniu tego, co przekazała nam przeszłość w formie fragmentarycznej i niepełnej. Sam Kraszewski jako autor *Starej baśni* pragnął „podnieść zasłonę okrywającą pierwociny bytu narodu"[107], urealniając jednocześnie przekazy kronikarskie, dzięki czemu świat mitów i legend zbliżył się tu do świata historii. Łagodni Słowianie zostali jeszcze raz przeciwstawieni za-

[105] *Bajki I*, 1902/4, ol, wł. Muzeum Narodowego w Poznaniu, cykl 3 obrazów noszących tytuły/Katalog wystawy monograficznej, *op.cit.*, s. 132/3/: *Zatruta studnia*, *Zatruta studnia*, *Kompozycja alegoryczna* oraz *Bajki II*, 1902, ol. wł. jak wyżej, 3 obrazy o analogicznych co w *Bajkach I* tytułach.

[106] Podaję za: *Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*, t. 2, s. 100/101.

[107] Podaję za: J. Maślanka, *op.cit.*, s. 310.

borczym Germanom, a baśń zyskała wymiar aktualizacji politycznej. Podobnie jak J. Malczewski, który w swoich dziełach starał się połączyć tradycyjne alegorie z nową, nie do końca określoną ich wykładnią symboliczną, tak J. I. Kraszewski dążył do syntezy prawdy i fikcji, tradycyjnych wyobrażeń o świecie słowiańskim z nową, utrzymaną w racjonalnym duchu ich interpretacją. Obrazy Malczewskiego były i są dziełami samoistnymi, powieść Kraszewskiego wymagała ilustracji, które by dopełniły ją i ukazały „legendowe dzieje" narodu. *Stara baśń* pojawiła się w druku w 1876 r., a jej ilustrowane wydanie powstało w 1879 r., *Bajki* namalował Malczewski około 1902 r., dzieła te dzieli cała epoka, jednak zarówno w powieści, jak i w cyklach obrazowych mit spotyka się z historią tworząc nową jakość „historii żywej", tak jakby sen romantyków mógł się spełniać w różnej formie i ponad pokoleniami bez względu na zmiany, jakie niesie ze sobą upływ czasu.

ALEGORIE NARODOWE

Chciałbym obecnie wskazać na, wynikający z sytuacji politycznej kraju, szczególny alegoryzm decydujący o kształcie artystycznym oraz ideowym wielu ówczesnych dzieł. W omawianej epoce wypracowano bowiem swoisty umowny język, który tutaj za E. Orzeszkową nazwę językiem „więziennym"[1], służący porozumieniu z wtajemniczonym w jego arkana czytelnikiem i widzem ponad wszelkimi zakazami cenzury. Sztuka pojmowana jako forma religii narodowej wymagała ustanowienia bliskiego kultowi rytuału, własnych świętych i relikwii, których znaczenie oczywiste dla Polaków, byłoby niezrozumiałe dla obcych profanów. Już w 1832 r. A. Mickiewicz proponował L. Chodźce napisanie „martyrologii polskiej", w której mieściłby się „katalog alfabetowy męczenników narodowych od czasów konfederacji barskiej". W programie redagowanego przez autora Konrada Wallenroda „Pielgrzyma Polskiego" dominowało tak charakterystyczne dla wielu późniejszych wystąpień przekonanie, że naród „utrzymuje się w wolności ofiarą pokoleń" oraz zasada egzaltacji patriotycznej jako formy służby społeczeństwu[2]. „Styl więzienny" narzucony krytykom przez cenzurę sprawił, że na przykład w napisanym przez W. Smokowskiego biogramie malarza W. Wańkowicza, we fragmencie dotyczącym wykonanego przez tego ucznia J. Rustema portretu A. Mickiewicza, znajdujemy sformułowania, że „przeniknął Wańkowicz ducha poety, kilku rzutami pędzla oddał podobieństwo oblicza i tę rzewną poezję, która wypływała z duszy jego wtenczas, kiedy jeszcze nad brzegami Wilii czerpał dłonią jej wody"[3] bez wymieniania nazwiska portretowanego poety, a w tekstach literackich powszechne było omowne opisywanie dziejów uczestników powstania listopadowego za pomocą określenia, że „sługiwali oni wojskowo za mło-

[1] Określenia tego używa pisarka w liście do M. Plumberg (1887 r.). Por. J. Detko, *Orzeszkowa wobec tradycji narodowowyzwoleńczych. Zarys monograficzny*, Warszawa 1965, s. 208.

[2] Por. S. Pigoń, *Program polityczny „Pielgrzyma Polskiego"*, [w:] tegoż, *Poprzez stulecia. Studia z dziejów literatury i kultury*, Warszawa 1985, s. 274 i n.

[3] W. Smokowski, *Walenty Wańkowicz*, [w:] *Album warszawskie. Z pięcią drzeworytami*. Nakładem i drukiem S. Strąbskiego, Warszawa 1845, s. 167.

du"[4]. Przy obecnym stanie badań nad literaturą i sztukami plastycznymi epoki nie jest możliwe sporządzenie pełnego „słownika" „stylu więziennego", jednak możliwe jest wskazanie na kilka sfer znaczeń, w których szczególnie chętnie posługiwano się owym alegorycznym językiem.

W jednym z listów z 1859 r. N. Żmichowska pisała, że „nie szukam myśli, a muszę szukać wyrazów i nie dlatego szukać, żeby myśl uwydatnić, ale dlatego żeby ją przysłonić"[5]. Uwaga ta wydaje się bardzo trafnie oddawać trudności, przed jakimi stawał artysta pragnący przekazać w swoich dziełach treści natury patriotycznej. Owo „przesłanianie" myśli prowadziło do tworzenia możliwie prostych w sensie interpretacyjnym znaków-kluczy, które następnie powinny były być odczytywane przez czytelnika i widza. Takim jednoznacznie pojmowanym motywem było przedstawienie zniszczonego gniazda często łączone z wyobrażeniem spalonej chaty, na której gruzach ponownie spotykali się reprezentanci różnych grup społecznych.

W 1850 r. E. Rastawiecki pisał do K. Szajnochy, że „jeżeli nieszczęsnymi losu kolejami dawne gniazdo nasze przedstawia się dziś tylko jakby jedno, przestronne grobowisko ... powinnością i zasługą jego pokoleń obecnych jest wznosić ... chwale przeszłości ... pomniki. Uczcić ją przynależnie, uchować od zapomnienia, poznać gruntownie... zadaniem jest poważnym, koniecznym, stanowczym teraźniejszości"[6], a w słowach tych zawarty jest nie tylko program nowożytnej historiografii, lecz również popularna metafora kształtująca świadomość wielu tworzących w epoce pisarzy i malarzy. Zniszczone gniazda i spalone chaty znajdujemy w „oevre" J. Suchodolskiego, J. Szermentowskiego[6a] i wielu innych twórców malarskich, podobnie i w literaturze obraz zniszczonej wioski stworzył w tych samych latach J. I. Kraszewski, opisując zniszczenia spowodowodane przez walący się ze Wschodu – Naród „nieznany z imienia i rodu", który „gdzie przeszedł znać po krwi i po krwawej łunie"[7].

[4] J. Dzierzkowski, *Obrazy z życia i podróży*, Wrocław 1846, s. 86.
[5] N. Żmichowska *Listy*, Wrocław 1960, t. II, s. 368.
[6] Podaję za: R. Czepulis-Rastenis, *„Klassa" umysłowa. Inteligencja Królestwa Polskiego 1832–1862*, Warszawa 1973, s. 291.
[6a] Por. na ten temat: I. Jakimowicz, *Strącone gniazda Józefa Szermentowskiego*, „Studia Muzealne", t. 1, 1952.
[7] J. I. Kraszewski, *Wioska*, s. 13.

Inny kompleks alegorii łączył się z zesłaniami na Sybir, o których nigdy nie pisano wprost, lecz używano określeń omownych pisząc, że bohaterowie zmuszeni byli „do odbycia dalekiej podróży"[8] lub jak w opowiadaniu M. Wołowskiego, iż pojechali „pod ołowiane niebo, gdzie kwiaty nie rosną a słonko ledwo z rzadka ciekawą twarzą na świat spogląda. Pojechali bo musieli"[9]. Powroty z zesłania kojarzono z powrotami z niewoli lub wyprawy wojennej, a dążenie do aktualizacji tego typu przedstawień było w epoce na tyle silne, iż w recenzji obrazu *Powrót rodziny po napadzie Tatarów* L. Loefflera czytamy, że w tym dziele „pamięć na losy Ojczyzny nad wszystkim góruje"[10]. Podobnie w wiele lat po wydarzeniach powstania styczniowego, J. Mycielski oceniając płótno tego malarza, zatytułowane *Powrót z wyprawy wojennej* powstałe w 1863 r., pisał o nim, że treść obrazu „choć scena w wiek XVII w Polsce przeniesiona, niezawodnie wskazuje, że artysta w tym roku o innych, zawsze nieszczęsnych myślał wojennych zapasach, i że one mu ten temat ... i jego zwłaszcza szczegóły niektóre podyktować musiały"[11].

Wszelkie, jak je określał J. Korzeniowski „rozruchy krajowe"[12] powodowały nową falę alegorycznych dzieł, w których starano się, przy wykorzystaniu tradycyjnej lub tworzonej nowej alegoryki, odzwierciedlić nastrój epoki oraz wskazać na nieustannie podtrzymywaną nadzieję wyzwolenia, jak w obrazie H. Rodakowskiego zatytułowanym *Wizja w więzieniu*, na którym sędziwy zakonnik ukazuje uwięzionym obrońcom Ojczyzny zjawiające się na obłokach postacie bohaterów narodowych otaczających półkolem grupę trzech niewiast symbolizujących Polskę, Siłę orężną i Sprawiedliwość[13].

Polityczne zniewolenie powodowało, że często kojarzono losy Polaków z losami narodu wybranego – Żydami lub też z innymi uciskanymi ludami, tworząc literackie i malarskie parabole dziejące się ponad czasem historycznym i mitologizujące historię. Powszechne kojarzenie postaci umierającego lub walczącego gladia-

[8] Z. Sarnecki, *Różni ludzie. Nowelle i obrazki*, Kraków 1883, s. 121.
[9] M. Wołowski, *Opowiadaj dziadku*, „Tygodnik Ilustrowany" 1887, nr 258, s. 366.
[10] „Tygodnik Ilustrowany" 1860, nr 63, s. 599.
[11] *Sto lat dziejów malarstwa w Polsce 1760–1860*, s. 460.
[12] J. Korzeniowski, *Krewni*, Kraków 1954, t. I, s. 49 (pierwodruk 1856). Jak pisał Korzeniowski, jeden z bohaterów powieści „dla rozruchów krajowych Uniwersytetu Warszawskiego dokończyć nie mógł".
[13] Por. *Katalog Ilustrowany Wystawy Sztuki Polskiej od roku 1764 · 1886*, Lwów 1894, s. 223.

tora ze Słowianinem, a Słowianina z Polakiem, utożsamianie dziejów starożytnego Rzymu z historią carskiej Rosji, a losów Polski z „rozbijającą" od wewnątrz Imperium Rzymskie Grecją, wskazywanie na analogie pomiędzy pierwszymi chrześcijanami i cierpiącymi niewolę Polakami, to tylko niektóre z funkcjonujących w epoce asocjacji współkreujących mityczny obraz związków pomiędzy przeszłością a teraźniejszością.

140. J. Suchodolski, *Pogorzelcy*, 1836?
141. J. Szermentowski, *Strącone gniazdo*, 1865

Sztuka polska, będąca według określenia J. I. Kraszewskiego „kwiatem rozwijającym się na wulkanie"[13a], szukała możliwości przetrwania i przekazania zakazanych treści bez względu na krępujący ją gorset cenzuralnych utrudnień. Matka-Ojczyzna, na którą spadła burza niewoli[14], domagała się od swych dzieci słów nadziei i pocieszenia. S. Grudziński oceniając pokolenie wstępujące w życie po powstaniu styczniowym pisał: „myśmy wyrośli pod

[13a] *Rachunki z roku 1866 przez B. Boleslawitę* (J. I. Kraszewskiego), Poznań 1867, s 280.

[14] Jak pisała E. Orzeszkowa o latach powstania styczniowego: „Była wtedy na świecie wielka burza, która ptaki z gniazd i płochość z serc wyrwała ... w każdej choć trochę szlachetnej duszy wzmagała ona te brzmienia i zarazem pełnieniu obudzonych przez się żądań i dążności niezliczone stawiała opory". Podaję za: *Orzeszkowa, Sienkiewicz, Prus o literaturze*, s. 143.

142. H. Rodakowski,
Wizja w więzieniu,
1880

smutną gwiazdą ... na wstępie do życia widzieliśmy na rusztowaniach i pod katowskim mieczem naszych ojców i braci, słyszeliśmy wielki jęk boleści i zwątpienia wychodzący z piersi narodu"[15]. Jednocześnie autor tych słów wierzył, że „jeszcze Polska nie zginęła" pod warunkiem, iż wszyscy pójdą „razem, naprzód i z Bogiem".

„Język więzienny" był jednym z elementów wiary pozwalającej narodowi przetrwać lata niewoli i bliższe określenie związków i asocjacji alegorycznych współtworzących ten tajemny system porozumiewania się należy rozpocząć od najbliższego uczuciom religijnym i postawie mesjanistycznej kojarzenia Polaków z pierwszymi chrześcijanami, będącego rodzimym wkładem do uniwersum nowej, dziewiętnastowiecznej alegoryki[16].

W liście do M. Plumberg z 1887 r. E. Orzeszkowa pisała, że w opublikowanej niedawno powieści *Nad Niemnem* „żadna data i żadna rzecz tycząca się narodowych walk i cierpień po imieniu nie nazwana. Jest to można powiedzieć styl więzienny, na to słowo tyle zwierzeń, na tamto tyle, taki znak na to pojęcie, na tamto inny. I rozumiemy się – autor z czytelnikiem wybornie", nazywając też w innym miejscu ten sposób pisania „stylem katakumbowym"[16a]. Skojarzenie to było nieprzypadkowe, bowiem od wielu już lat istniało w literaturze polskiej mesjanistyczne przeświadczenie o bezpośredniej łączności pomiędzy pierwszymi chrześcijanami i Polakami, którzy tak jak chrześcijanie obalający potęgę starożytnego Rzymu spełniają podobną rolę w procesie niszczenia imperium carów – nowego Rzymu. Sama E. Orzeszkowa jako autorka *Mirtali* – powieści o czasach Wespazjana, starała się poprzez dobór wątków fabularnych ukazać „walkę dwóch narodów: podbitego i zwycięskiego, następnie walkę cezaryzmu z republikanizmem, na koniec obraz niesprawiedliwości i gwałtów dokonywanych pod wpływem różnych pobudek przez silniejszych nad słabszymi i bezbronnymi"[17].

Nie od razu jednak doszło do tak bezpośredniego łączenia losów Polski z losami uciśnionych przez Rzymian narodów. Bardzo wyra-

[15] *Adam Mickiewicz wobec dzisiejszego społeczeństwa. Odczyt publiczny miany na obchodzie rocznicy śmierci A. Mickiewicza d.28 listopada 1873 roku przez S. Grudzińskiego*, Kraków 1874, s. 13.

[16] Na temat alegorii w sztuce dziewiętnastowiecznej por. M. Poprzęcka, *O alegorii w 2 poł. XIX wieku*, [w:] *Sztuka 2 połowy XIX wieku*. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Łódź, listopad 1971, Warszawa 1973, s. 249 i n.; o polskiej alegoryce narodowej pisze J. Malinowski w książce pt. *Imitacje świata*, Kraków 1987, tam też bibliografia tematu, por. też moje opracowanie pt. *Alegorie narodowe Studia z dziejów sztuki polskiej XIX wieku*, Wrocław 1992.

[16a] Por. przypis nr 1 do tego rozdziału.

[17] Podaję za: J. Detko. *Orzeszkowa wobec tradycji narodowowyzwoleńczych. Zarys monograficzny*, Warszawa 1965.

źne jest tu dwojakie podejście do tradycji antycznej oraz równoległe istnienie dwóch tendencji, z których pierwszą możemy nazwać estetyzująco-utopijną, drugą zaś społeczno-aktualizującą. W wersji estetyzująco-utopijnej świat greckiego antyku za Winckelmannem, Schillerem, Herderem, braćmi Schleglami jawił się jako doskonałe ucieleśnienie harmonii społecznej i artystycznej, zniesienie antynomii pomiędzy formą i treścią, jednostką i narodem. „Młodociany wiek świata", „religia zmysłowa, życie w prostocie", „najładniejsze niebo", „żywa mitologia", „prawdziwie tkliwa poezja", „piękność jako powszechna żądza"[18], to tylko niektóre z określeń przydawanych utopijnej wizji antycznego świata. Ta wyniesiona z pism niemieckich filozofów wizja Hellady została na początku XIX wieku stopniowo ograniczona do sfery czysto estetycznej, ponieważ wraz z dochodzeniem do głosu idei „nowego chrześcijaństwa" założono, że antyk jest tożsamy ze zmysłowym pięknem, podczas gdy chrześcijaństwo wspiera się na filarach czystej duchowości i niematerialnego piękna. W dziesiątkach wypowiedzi spotykamy jak powracającą falę przekonanie o tym, że Grecy zdołali urzeczywistnić „ideę i formę piękna"[19] oraz że w Grecji „kunszt, nauki i filozofia były główną dążnością narodową"[20].

Przekonanie to było tak powszechne, że możemy w nim widzieć jeden z podstawowych sądów estetycznych epoki, bowiem głosili je tak różni pod innymi względami artyści i myśliciele, jak K. Brodziński, J. Kremer, K. Libelt, J. A. Czajkowski, K. Jaxa-Komornicki, J. Korzeniowski, N. Żmichowska, W. Morzkowska, L. Kapliński, W. Gerson, M. Massonius, L. Siemieński, H. Rodakowski, K. Chłędowski, H. Siemiradzki, H. Sienkiewicz, a z estetyków i filozofów obcych G. W. F. Hegel, E. Veron, H. Taine, K. Lemcke, by wymienić jedynie tych, którzy szczególnie znani byli w XIX wieku i wpłynęli na ówczesną estetykę.

Grecja to „miłość formy"[21], która została przez współczesnych zapomniana, to absolutny kult piękna materii sprawiający, że nawet bóstwa pojmowano wtedy „sposobem zmysłowym"[22], przez co

[18] Są to fragmenty rozprawy K. Brodzińskiego, *O klasyczności i romantyczności*. Podaję za: I. Bittner, *Brodziński – historiozof*, s. 50/51. Dla Brodzińskiego, podobnie jak dla osiemnastowiecznych myślicieli niemieckich ważny był również społeczny aspekt greckiego antyku. Społeczeństwo greckie jawiło się tu jako zwarta, organiczna, pozbawiona współczesnych sprzeczności całość oparta na wewnętrznej harmonii i solidarności obywateli, pozwalająca na wszechstronny rozwój każdej jednostki żyjącej „w prostocie, bez... wymyślnych potrzeb". Por. I. Bittner, *Greków „harmonijna doskonałość"*, [w:] tegoż, *Brodziński – historiozof*, s. 47 i n.

[19] J. A. Czajkowski, *O poezji w sztukach pięknych*, s. 167.

[20] *Mieszaniny obyczajowe przez Jarosza Bejłę* (H. Rzewuskiego), s. 15.

[21] E. Veron, *Estetyka*, przełożył A. Lange, Warszawa 1892, s. 213.

[22] J. Kremer, *Listy z Krakowa*, s. 123.

prawdziwym bóstwem Greków była czysta piękność. Porównując sztukę grecką ze sztuką chrześcijańską ten sam autor pisał, że „bogi Grecji i Rzymu są uduchowieniem materii, wzniesieniem się ziemi ku idei, ku niebu, więc zeszły z panowania, gdy na odwrót duch uwidomił się w materii, gdy idea, gdy niebo zstąpiło na ziemię"[23]. Sztuka grecka musiała więc odejść z chwilą, gdy niebo zstąpiło na ziemię i wiara chrześcijańska stała się doskonałością samą w sobie nie wymagającą odzwierciedlenia w materiale innym niż duchowy. Jednocześnie, sądząc z licznych wypowiedzi, mit szczęśliwej Grecji — matki cywilizacji europejskiej trwał nadal w kontekście sądów dotyczących roli artysty i sztuki w społeczeństwie[24]. Jednak dla rodzimych relacji pomiędzy sztukami plastycznymi a literaturą o wiele ważniejsze jest nie estetyzująco-utopijne pojmowanie świata antyku, choć znalazło ono wyraz w licznych powstających w epoce obrazach H. Siemiradzkiego, S. Bakałowicza, H. Piątkowskiego i wielu innych, lecz to które określiłem jako społeczno-aktualizujące, ponieważ ono właśnie odzwierciedlało tak znamienne dla dziewiętnastowiecznej sztuki polskiej poszukiwanie wyjaśnienia przyczyn niewoli Ojczyzny oraz źródeł nadziei pozwalającej przetrwać kolejne okresy prześladowań.

W literaturze polskiej końca wieku XIX pojawiał się często motyw Grecji, która „umarła na piękność" i „śpi w sarkofagu" oraz wielbienia Hellady za dni jej chwały i przeklinania za lata niewoli[25]. Te późne echa romantycznej historiozofii wskazują na „długie trwanie" powstałej w pierwszej połowie stulecia idei głoszącej, że pomiędzy Polską i Grecją istnieją analogie pozwalające na snucie rozważań nad wspólnotą dziejów obu tych krajów. J. Słowacki oceniając opublikowanego w 1836 r. *Irydiona* Z. Krasińskiego pisał o nim: „Irydion — czyli o zwaleniu się Petersburga"[26], wyraźnie aktualizując wymowę dramatu. Podobnie E. Dembowski w swej ocenie utworu Z. Krasińskiego stwierdził, że „Rzym walący się jest bez wątpienia szeregiem charakterów i burzą namiętności wszechstronnej, zupełnie równoległy do dzisiejszego świata"[27]. W *Dokoń-*

[23] J. Kremer, *Podróż do Włoch*, Wilno 1863, t. V, s. 106.

[24] Grecja jawiła się tu jako kraj, w którym artyści tworzyli nie dla sztuki, lecz dla chwały narodu, cały lud ateński miłował poezję i cały naród był „zbiorowym" artystą (tak w pismach M. Bałuckiego, T. Lenartowicza, J. Kremera i innych).

[25] Por. J. Bąkowska, *Cisza grecka* (1894) i J. Nitowski, Z *księgi dziejów* (1899), [w:] *Zbiór poetów polskich XIX wieku*. Księga IV, Warszawa 1965, s. 267 i 180.

[26] Podaję za: S. Treugutt „Przedmowa" do Z. Krasiński, *Irydion*, Warszawa 1958, s. 7. (pierwodruk *Irydiona* — 1836 r.).

[27] Ibidem, s. 32.

143. A. Chmielowski, *Sielanka*

czeniu dramatu Stwórca, jakby pragnąc zmazać ciążącą na nim winę zbyt długiego przetrzymywania Polski w niewoli, wysyła Irydiona w imieniu Chrystusa na Północ do „ziemi mogił i krzyżów", którą można poznać „po milczeniu mężów i po smutku drobnych dzieci, po zgorzałych chatach ubogiego i po zniszczonych pałacach wygnańców"[28]. Irydion ma iść i ufać imieniu Stwórcy oraz wierzyć w zmartwychwstanie Polski, tak jakby ten syn Greka i Germanki był mieszkańcem tej ziemi, a nie wyzwolonej w 1830 r. Grecji. Utożsamianie Grecji z krainą mającą do spełnienia w dziejach specjalną misję sprzyjało zestawianiu Greków z Polakami w planie metafizycznej historiografii, w Grecji też upatrywano ideał europejskiej demokracji, ponieważ, jak to formułował recenzent z „Kłosów", ateńczycy „rządzili się sami i nie mieli nad sobą nikogo coby kapryśnie i despotycznie losami ich kierował"[29].

Grecja – prefiguracja losów Polski, która podobnie jak Grecja przetrwała potęgę Rzymu, zdoła przetrwać potęgę carskiej Rosji – pojawia się w wielu ówczesnych utworach literackich. W wierszu pt. *Gladiator Romy* zamieszczonym w „Tygodniku Ilustrowanym" czytamy wprost, że upadła Roma, a „Grecja wolna i lud grecki żyje" i dalej w opisie „upadłej Romy": „W gruzach twe wielkie cezary... / A z ciał pobitych ofiar i męczeństwa / Z krzyżem wyrosły nieśmiertelne dusze"[30]. Wyraźna aluzyjność tego fragmentu oraz stosowanie w nim tak charakterystycznego dla prasy polskiej drugiej połowy XIX wieku „stylu więziennego", włączają wiersz anonimowego autora do programu sztuki narodowej tworzonej „ku pokrzepieniu serc", programu obejmującego zarówno utwory drugo- i trzeciorzędne, jak i powieści J. I. Kraszewskiego, E. Orzeszkowej, H. Sienkiewicza czy płótna H. Siemiradzkiego.

W mitycznym planie dziejów możliwe było zestawianie losów uciemiężonych przez Rzym narodów z losami Polaków, a antyczni gladiatorzy stawali się wyrazicielami patriotycznych nastrojów mieszkańców „przywiślańskiego kraju". Znajomość tych analogii wydaje się konieczna podczas interpretacji jednego z najsłynniej-

[28] Z. Krasiński, *Dokończenie*, [w:] *Irydion*, s. 308.
[29] „Klosy" 1878, nr 653, s. 12.
[30] „Tygodnik Ilustrowany" 1876, nr 42, s. 243.

144. H. Siemiradzki, *Pochodnie Nerona* (*Świeczniki chrześcijaństwa*), 1874 - 1876

szych polskich obrazów powstałych w XIX wieku — *Pochodni Nerona* H. Siemiradzkiego.

W obrazie tym od razu dostrzeżono wizualizację idei męczeństwa i odkupienia, a w postaci uwidocznionego na płótnie gladiatora upatrywano jednego z pierwszych chrześcijan. Jak o tym pisał recenzent *Biesiady Literackiej*: „zadanie obrazu proste, katechizmowe. Co chce żyć wiecznie musi się oczyścić w ogniu prześladowania"[31], podczas gdy w recenzji zamieszczonej w „Tygodniku Ilustrowanym" zastanawiano się nad „bachantką zamyśloną głę-

[31] „Biesiada Literacka" 1877, nr 91, s. 210.

boko i drżącym ze wzruszenia gladiatorem" przejętym obawą, by nikt nie odkrył jego „duchowej tajemnicy"[32].

Majestat śmierci pierwszych chrześcijan splatał się w dziewiętnastowiecznych interpretacjach z wiarą, że tak jak ofiara wyznawców Chrystusa nie była daremna, dzięki niej bowiem doszło do „przeanielenia" ludzkości, tak też ofiara krwi i męczeństwa Polaków jest niezbędna dla dopełnienia boskiego planu dziejów, który bez niej nie mógłby spełnić się do końca. W obrazie H. Siemiradzkiego upatrywano nie tylko ucieleśnienia idei chrześcijańskiej, która jak feniks z popiołów odradza się w chwilach upadku moralnego i panowania przeciwstawianego chrześcijaństwu materializmu, lecz także aktualnego wskazania dla Polaków, którzy powinni wytrwać nawet najokrutniejsze prześladowania, by poprzez swe męczeństwo doprowadzić do upadku carską Rosję.

W przytaczanym przez S. R. Lewandowskiego opisie uroczystości ofiarowania przez H. Siemiradzkiego *Pochodni Nerona* Sukiennicom znajdujemy przemówienie H. Wodzickiego, w którym wiceprezes Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie mówił wprost zwracając się do artysty: „... *Pochodnie Nerona* ... wypowiadają zaprawdę wszystkie warunki każdego zbawienia: wytrwaj i wierz. To nauka i rada i pociecha. To płynie z Twego obrazu", a Siemiradzki w odpowiedzi stwierdził, iż „cieszy mnie nad wyraz, że myśl przewodnia mego obrazu została zrozumianą ... ofiarność ta ... dla nas jest tylko obowiązkiem. W imię tego obowiązku przelewają nieraz obywatele krew swoją, zasypują pole kośćmi swojemi"[33] wyraźnie łącząc ofiarowanie obrazu z ofiarą patriotyczną bliską romantycznemu, poświęcającemu wszystko dla Ojczyzny czynowi.

W kontekście związków pomiędzy sztukami plastycznymi i literaturą istotne jest to, że współodczuwający z ginącymi męczeńską śmiercią chrześcijanami gladiator na płótnie H. Siemiradzkiego jest niejako „sumą" wielu gladiatorów zaludniających literaturę polską poczynając od lat czterdziestych XIX wieku, których kolejnymi

[32] „Tygodnik Ilustrowany" 1890, nr 14, s. 210.
[33] S. Lewandowski, *Henryk Hektor Siemiradzki*, Kraków 1904, s. 64.

145. T. Styka
ilustrujący *Quo vadis*

wcieleniami byli słynny *Gladiator* z rzeźby P. Welońskiego oraz Ursus z *Quo vadis* H. Sienkiewicza.

Przejęte od G. Byrona, powtórzone przez A. Mickiewicza utożsamienie posągu kapitolińskiego *Gladiatora* (*Umierającego Gala*) ze Słowianinem[34] to jedna z najtrwalszych obsesji ideowych i artystycznych polskiej sztuki dziewiętnastowiecznej. Umierający gladiator-niewolnik-Słowianin-Polak pojawiał się w pismach A. Czajkowskiego, J. B. Zaleskiego, T. Lenartowicza, L. Sowińskiego, F. Nowodworskiego, S. Gillera, Z. Kaczkowskiego, K. Glińskiego, J. I. Kraszewskiego, z tym że w niektórych utworach interpretowano go

[34] Chodzi o fragment IV pieśni *Childe Harolda* Byrona, w którym poeta angielski wyraźnie mówi o Daku, a nie o Słowianinie. Polscy romantycy „słowianizowali" Daków, stąd *Konający Gal* stał się Słowianinem-Polakiem. *Konający Gladiator* zwany też *Konającym Galem* — rzeźba uznawana za marmurową kopię brązowego posągu z epoki hellenistycznej, znajdująca się w zbiorach muzeum na Kapitolu.

jako figurę losu artysty, który musi walczyć i ginąć na oczach tłumu (tak np. u A. Czajkowskiego, Z. Kaczkowskiego), podczas gdy w przeważającej liczbie dzieł gladiator pojmowany był jako ginący z dala od rodzinnego kraju Słowianin – zapowiedź nowej ery sztuki chrześcijańskiej lub ucieleśnienie losu zniewolonych Polaków.

Już dla A. Mickiewicza postać kapitolińskiego „gladiatora" była najbliższa „typowi chrześcijańskiemu" wyobrażającemu „ród słowiański dojrzały już do przyjęcia chrześcijaństwa", a ostatnim uczuciem malującym się na twarzy tej „najbardziej tragicznej postaci starożytnej rzeźby" była miłość do Ojczyzny[35]. Interpretacja ta towarzyszyła wszystkim opisującym tę rzeźbę w XIX wieku artystom i krytykom wpływając na kreowane w ówczesnej sztuce wizerunki gladiatorów, którzy witając cezara i ginąc na arenie, jednocześnie przeklinali swych ciemiężycieli i wierzyli w odrodzenie idyllicznej, wolnej ziemi rodzinnej. Chwalona przez W. Gersona i H. Rodakowskiego postać „Umierającego Słowianina" przenikała do rozważań na temat istoty sztuki nowoczesnej, która powinna być sztuką chrześcijańską i uświęcającą ludzką boleść i cierpienie[36]. Stąd niedaleko już do widzenia w kapitolińskiej rzeźbie „złomku, który jest Ojczyzną" polskiego artysty[37] oraz do rozważań nad drogami doprowadzającymi do upadku Rzym – Rosję.

W *Krewnych* J. Korzeniowskiego jednemu z bohaterów powieści przychodzi na myśl, że może konający w amfiteatrze Flawiuszów gladiator „pod strzechą słowiańską pierwszy raz odetchnął, że może konając dla uciechy swych panów żegnał wspomnienia dzieciństwa takim językiem jak mój, takim szeptem, który bym ja uczuł i zrozumiał, gdyby do uszów moich doleciał"[38]. W utworze tym spotykamy też rozważania nad upadkiem Rzymu spowodowanym tym, że Rzym nie był Narodem, ale „kolonią militarno-polityczną", a Naród – dzieło boże „wychodzi z rąk Wszechmocnego na wieczne czasy, wraz ze swym językiem, wraz z życiem wewnętrznym sobie tylko właściwym. Może on zniknąć politycznie, ale wiel-

[35] A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska*, [w:] tegoż, *Dzieła*, t. XI, s. 230.

[36] Według jednego z bohaterów powieści J. I. Kraszewskiego pt. *Chore dusze* posąg kapitolińskiego gladiatora to „świtanie nowego świata, to nowej ery zwiastowanie. To już nie zwycięstwo siły ubóstwione, ale poszanowanie, uświęcenie boleści. Ten co stworzył gladiatora już w duszy poganinem nie był, miał współczucie dla ofiary". Por. J. I. Kraszewski, *Chore dusze*, Warszawa 1881, t. II, s. 2.

[37] J. I. Kraszewski, *Kochajmy się. Obrazki z życia współczesnego*, Drezno 1870, s. 167.

[38] J. Korzeniowski, *Krewni*, Kraków 1954, t. 1, s. 242/3.

kiej tej jednostki społeczności ludzkiej przez Stwórcę na miejscu swym postawionej nie podobna usunąć z ziemi i przerodzić tak, żeby o sobie nie wiedziała"[39].

Widoczne w tych rozważaniach odejście od autonomicznego świata sztuki w stronę obsesyjnie powtarzanych nadziei politycznych i wiary w boski plan dziejów, w którym nie może zabraknąć miejsca dla odrodzonej Polski, ucieleśniało się w postaci kreowanego za pomocą środków literackich i plastycznych gladiatora, będącej jednym ze słów „języka więziennego", języka łączącego realia z wyobrażeniami i przeradzającego konkret w alegorię.

Zastępy chrześcijańskich męczenników zwyciężających w mistycznym planie swych rzymskich prześladowców łatwo skojarzono z polskimi męczennikami ginącymi za wiarę i Ojczyznę, jednocześnie wierząc tak jak F. Schlegel i F. R. de Chateaubriand, że odrodzone Chrześcijaństwo stanie się prawdziwym źródłem nowej sztuki, ponieważ „kto ma w sercu religię ten stworzy wielką poezję"[40]. Przekonanie, że sztuka polska jest „pochodnią" niesioną nad „cmentarzem"[41] kazało korzystać z wypracowanych wzorów i używać słów zrozumiałych dla odbiorców „stylu katakumbowego", którzy domagali się nieustannego mitologizowania przeszłości po to, by móc uwierzyć w przyszłość. W powieści J. I. Kraszewskiego pt. *Moskal* współpracujący z Polakami w czasie powstania styczniowego Rosjanin Naumow osadzony w więzieniu przypomina *Gladiatora na Kapitolu*, a jedna z bohaterek tego utworu podobna jest do „męczennicy pierwszych wieków całującej krzyż przed skonaniem"[42]. Alegorie narodowe oscylowały w kierunku mesjanistycznych interpretacji, a demon analogii kazał J. I. Kraszewskiemu widzieć w obrazie W. Eljasza *Męczennica chrześcijańska* — „drugą męczennicę od stu lat wiszącą na krzyżu boleści"[43] i M. Wołowskiemu w jednej z nowel w pozującym do postaci gladiatora bohaterze dostrzegać przyszłą ofiarę zesłania na Syberię[44]. W mitycznym świecie powszechnych związków oraz odniesień interpretacyjnych utwory poświęcone powstaniu styczniowemu przeni-

[39] Ibidem, s. 250.

[40] Jak pisał F. Schlegel „chrześcijaństwo nie tylko samo przez się, lecz i przez piśmienne swoje utwory, to jest przez Ewangelię stało się światłem, które z góry rozjaśniło na nowo inne pierwiastki i dla sztuk i dla umiejętności w jedno je połączyło". F. Schlegel, *Geschichte der alten und neuen Literatur*, Wien 1815, cytat wg *Obraz literatury starożytnej i nowożytnej*, Warszawa 1831, t. I, s. 240.

[41] Jest to zdanie T. Lenartowicza, por. *Józef Ignacy Kraszewski, Teofil Lenartowicz, Korespondencja*, s. 456.

[42] *Moskal. Obrazek współczesny narysowany z natury przez B. Bolesławitę* (J. I. Kraszewskiego), Lipsk 1865, s. 263 i 350.

[43] Józef Ignacy Kraszewski, *Listy do Adama i Joanny Miłoszewskich*... s. 272.

[44] M. Wołowski, *Opowiadaj dziadku*, *op.cit.*, s. 316.

kały się z tymi, w których mówiono o męczeństwie chrześcijan i obraz uśpionej Grecji stawał się bliski wizerunkowi złożonej do grobu Ojczyzny. W tych samych latach, w których powstał będący bezpośrednią reakcją na wydarzenia powstania styczniowego cykl powieści, takich jak *Dziecię Starego Miasta*, *My i oni*, *Para czerwona*, *Moskal*, *Szpieg* i *Żyd*, J. I. Kraszewski napisał powieść o temacie zaczerpniętym z dziejów starożytności pt. *Rzym za Nerona*. Kraszewski już wcześniej opublikował „opowiadanie ściśle historyczne", będące nie powieścią, lecz „szeregiem obrazów charakterystycznych" odmalowujących tę chwilę „dla całej ludzkości stanowczą, która przedziela dwa zupełnie odmienne światy, dwie wielkie epoki żywota dziejowego"[45], zatytułowane *Caprea i Roma*, jednak zrażony niezbyt przychylnym przyjęciem utworu przez kilka lat nie wracał do tematyki starożytnej i dopiero powstanie styczniowe skłoniło go do ponownego opracowania prześladowania chrześcijan, tym razem za panowania nie Tyberiusza, lecz Nerona.

W dziejącej się za czasów Tyberiusza *Caprei* nieustannie podkreślana jest gotowość świata antycznego na przyjęcie chrześcijaństwa, a pisarz-narrator przyjmuje postawę przewodnika po antycznych źródłach literackich i historycznych, wskazując czytelnikowi skąd zaczerpnął poszczególne fakty historyczne. Wyraźna jest też, pomimo deklarowanej niechęci, fascynacja pogańskim antykiem, tak charakterystyczna dla wielu powstających w epoce obrazów i powieści (w Polsce np. u H. Siemiradzkiego i H. Sienkiewicza). Nie braknie również obowiązkowych w tego typu powieściach walk gladiatorów oraz scen ukazujących męczeństwo chrześcijan, którzy „wszyscy czuli, że rozpoczęto bój z siłą nadziemską" i w tej wielkiej próbie „nie było który by upadł i zaparł się prawdy"[46]. W pisanym w latach 1864 – 1865 *Rzymie za Nerona* w dużo większym stopniu uwypuklono potrzebę ofiary złożonej przez pierwszych chrześcijan, którzy szli na śmierć „jak na ucztę zwycięską ze złożonymi rękami"[47], co powodowało, że nawet oprawcy i rozpustni patrycjusze zaczęli nawracać się na prawdziwą wiarę.

[45] J. I. Kraszewski, *Caprea i Roma*, [w:] tegoż, *Wybór pism*. Oddział IV. *Powieści z dziejów rzymskich*, Warszawa 1887, s. 5 (pierwodruk 1858 r.).

[46] Ibidem, s. 277/8.

[47] J. I. Kraszewski, *Rzym za Nerona. Obrazy historyczne*, Kraków 1929, s. 259 (pierwodruk 1865).

W pisanym w tym samym czasie cyklu powieściowym poświęconym wydarzeniom powstania styczniowego, w ten sam sposób opisywani byli uczestnicy manifestacji patriotycznych i walk powstańczych, tak jakby nie miały tu znaczenia ani odmienność epok, ani celów, jakim służyć miała składana najwyższa ofiara. W *Dziecięciu Starego Miasta* po śmierci pięciu osób zabitych w czasie manifestacji w lutym 1861 r. „lud męczeństwo powitał okrzykiem tryumfu", a sam bohater powieści – malarz Franciszek Plewa, ugodzony kulą, skrwawioną dłonią „szukał podpory na murze, a smuga krwi męczeńskiej wypisywała na nim jedną z kart bolesnych dziejów boju naszego"[48]. Kraszewski, którego postawa wobec powstania styczniowego ewoluowała od początkowej dezaprobaty do uznania ofiary i męczeństwa narodu jako fragmentu i niezbędnej dla uzyskania niepodległości „pracy dziejów", również i w innych powieściach cyklu podkreślał związki pomiędzy pierwszymi chrześcijanami i ginącymi za wolność Ojczyzny Polakami. W *Parze czerwonej* pisał wprost: „cóżeśmy winni, że musimy w ciszy, w mroku, jak pierwsi chrześcijanie w katakumbach pracować na odrodzenie Ojczyzny"[49].

Zestawiając literacki i malarski wizerunek powstania styczniowego, łatwo jest zauważyć liczne analogie przy zarysowującej się wyraźnie dominacji emocjonalnej i ekspresywnej dzieł plastycznych. Już w 1874 r. I. Skrochowski zauważył, że „jedyny wielki poeta 63 roku godny, odpowiedni chwili już nie pieśniarzem był, ale malarzem, rysownikiem. Czarną kredą na białych kartkach papieru potrafił on oddać całą skalę cierpienia tych żałobnych czasów, w najtkliwszych i najdotkliwszych scenach i obrazach. „Warszawa", „Polonia", „Lituania", Pochód na Sybir" – oto żywa epopea, opowiadająca po prostu, a wiernie fakta schwycone prawie na gorącym uczynku, językiem zrozumiałym dla wszystkich, dla Polaka, jak dla cudzoziemca"[50]. Sądząc z popularności dzieł Grottgera opinia ta wydaje się być do dzisiaj obowiązująca, jednak w tym miejscu chciałbym przypomnieć również innych twó-

[48] *Dziecię Starego Miasta*, Poznań 1863, ss. 173 i 312.

[49] *Para czerwona. Obrazek współczesny narysowany z natury przez B. Bolesławitę* (J. I. Kraszewskiego), Lipsk 1865, s. 105. Idea ofiary niezbędnej dla zmazania winy i odkupienia Ojczyzny nieobca była pisarzowi już wcześniej, bowiem w opublikowanych w 1859 r. *Wieczorach wołyńskich* znajdujemy fragment głoszący, że „Bóg nas wyznaczył na ofiarę ... abyśmy byli narzędziem odkupienia, ziarnem poprawy i przykładu. Wlał nas jako żywioł zbawczy między obcych i rozkazał spełnić męczeńskie posłannictwo apostołów słowa swojego". Podaję za: B. Osmólska-Piskorska, *Powstanie styczniowe w twórczości J. I. Kraszewskiego*, Prace Wydziału Filologiczno-Filozoficznego Towarzystwa Naukowego w Toruniu, Toruń 1963, t. XIV, z. 2, s. 3.

[50] I. Skrochowski, *O sztuce w Polsce i Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie* (1874), podaję za: *Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*, t. II, s. 152.

rców literackich i malarskich, którzy starali się uchwycić wydarzenia i klimat owych „żałobnych czasów". Nie podejmując się całościowego opracowania wizerunku literackiego i malarskiego epoki powstania, pragnąłbym jedynie wskazać na kilka najważniejszych moim zdaniem problemów, z którymi zetknęli się ówcześni twórcy i których rozwiązanie niejako podzieliło ich na dwa obozy – „alegoryczny" i „werystyczny".

Wielość wydarzeń poprzedzających powstanie, takich jak manifestacje lat 1860 i 1861, a następnie „branka", wybuch akcji zbrojnej, kolejne bitwy i męczeńskie śmierci uczestników, wymagały utrwalenia środkami werbalnymi i obrazowymi. Pierwszą reakcją były ilustracje ukazujące najtragiczniejsze wydarzenia poprzedzające powstanie – manifestacje lutowe z 1861 r. czy mający miejsce 2.03.1861 r. pogrzeb pięciu poległych, zabitych przez Rosjan na Placu Zamkowym w dniu 27.02. Notatkę o pogrzebie utrzymaną w duchu mesjanistycznej roli ofiary i wskazań na związki z męczeństwem pierwszych chrześcijan zamieścił wiedeński „Postęp", z którego z kolei czerpał informacje o tych wydarzeniach przebywający wówczas w Wiedniu A. Grottger. Wypadki te zaowocowały, prócz ilustrujących je doraźnych utworów, dwoma cyklami A. Grottgera – *Warszawą I* i tzw. *Warszawą II*[51]. Reakcja Grottgera na wydarzenia warszawskie była bardzo szybka, ponieważ w listopadzie 1861 r. cykl *Warszawa I* był już wystawiony w wiedeńskim „Kunstvereinie" ukazując, jak to określił W. Juszczak, nie zawsze konkretne, dokładnie określone zdarzenia, lecz raczej w sposób ogólny „nastroje miasta podczas wszystkich demonstracji o rozruchów"[52]. Nie wdając się w tym miejscu w dokładną analizę cyklu, chciałbym jedynie wskazać, że czas zdarzeń demonstrowanych przez artystę zamyka się w ramach luty – październik 1861, a zachowany autokomentarz ukierunkowuje interpretację całości jako alegorycznej wypowiedzi na temat martyrologii narodu polskiego, który uciemiężony przez zaborcę, wyzuty z praw do religii i wolności wystąpił przeciwko obcej tyranii, nie bacząc na

[51] Na temat *Warszawy I* i *Warszawy II*. Por. W. Juszczak, *Artur Grottger. Pięć cyklów*, Warszawa 1957. Szczegółową analizę cykli A. Grottgera przeprowadzam w pracy pt. *Sztuka i narracja*.

[52] W. Juszczak, *Artur Grottger. Pięć cyklów*, s. 8.

146. H. Pillati,
Pogrzeb pięciu poległych

147. A. Lesser,
Pogrzeb pięciu poległych

ofiary i na bezwzględność zastosowania przez zaborcę środków. Pięć ofiar demonstracji lutowej reprezentuje tu *Pierwsza ofiara* – młody rzemieślnik w czamarze trafiony kulą w pierś, a zamknięcie cyklu – *Zamknięcie kościołów*, w których, jak pisał A. Grottger „... już i modlić [się] i patrzeć na tego Boga nie wolno"[53], nabiera wymiaru wręcz symbolicznego, będąc jednocześnie ilustracją konkretnego wydarzenia i formą wskazania na koniec nie tylko samego dzieła, lecz i pewnej fazy walki z zaborcą. „Patetyczna formuła grottgerowska"[54] podnosząca wydarzenia historyczne, dzięki zastosowanym środkom wyrazowym, takim jak monochromatyczny karton oraz odchodzenie od prezentatywnej ilustratywności w stronę ponadczasowej reprezentatywności, do rangi symbolu męczeństwa Polaków znalazła literacki wyraz w powstałych w latach 1863–1864 powieściach J. I. Kraszewskiego. Trudno jest stwierdzić, czy pisarz w czasie pisania tych powieści znał cykl A. Grottgera, uderza jednak podobieństwo ujęcia konkretnych wydarzeń historycznych oraz próba włączenia ich w nadrzędną ideę męczeństwa narodu, który tak jak pierwsi chrześcijanie cierpiał i ginął za wiarę i za prawo głoszenia własnej, nie podlegającej woli tyrana religii[55].

W *Dziecięciu Starego Miasta* bohater tej powieści – malarz Franciszek Plewa niesie trumnę generałowej Sowińskiej, bierze udział w demonstracji z dnia 23 lutego 1861 r., jest w niej ranny i nie bacząc na rany uczestniczy w tragicznie zakończonej demonstracji z dnia 27 lutego. Wtedy też widzi jak lud po salwie oddanej przez wojska rosyjskie porwał okrwawione ciała pięciu poległych i „poniósł je jako sztandar zwycięski"[56]. Franek ginie w czasie demonstracji w kwietniu 1861 r. przekonany o potrzebie heroicznej ofiary, jaką powinien złożyć z własnego życia na ołtarzu Ojczyzny, a wraz z nim ginie, i tu analogie z Grottgerowską *Pierwszą ofiarą* są wyraźne, dziesięcioletni chłopak w konfederatce, który „śmiertelną kulą ugodzony, jedną ręką chwycił za serce, drugą podrzucił czapeczkę polską do góry i zawołał osłabłym głosem: «Jeszcze Polska nie zginęła»"[57]. Ciało malarza wrzucono nocą do Wisły, a matka artys-

[53] Znaczenie poszczególnych kartonów *Warszawy I* określa A. Grottger w liście do hr. W. Dzieduszyckiego. List ten publikuje w monografii Grottgera J. Bołoz-Antoniewicz. Por. J. Bołoz-Antoniewicz, *Grottger*, Lwów 1910, s. 344/5.

[54] O patosie w sztuce A. Grottgera pisze K. Wyka porównując dzieła autora *Lituanii* z pracami M. Gierymskiego, który jest dla Wyki twórcą naturalistycznym. Por. K. Wyka, *Żeromski i Gierymski*, „Życie Literackie", 1945, nr 5–6, s. 25. Obszernie na ten temat pisze też H. Stępień w książce *Malarstwo Maksymiliana Gierymskiego*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1979, s. 88 i n. Tam też bibliografia odnosząca się do wizerunku powstania styczniowego w sztukach plastycznych.

[55] Chodzi tu o religię zniewolonego narodu – dążenie do wolności.

[56] *Dziecię Starego Miasta*, s. 173.

[57] Ibidem, s. 312.

ty starała się znaleźć pociechę po śmierci jedynaka modląc się pod zamkniętym kościołem, lecz jak stwierdza narrator powieści: „i tu płakać i modlić się było występkiem"[58].

J. I. Kraszewski, który był naocznym świadkiem wydarzeń warszawskich, powrócił do demonstracji poprzedzających wybuch powstania w powieściach *Para czerwona* i *Moskal*, starając się przeciwstawić we fragmentach tych utworów poświęconych patriotycznym wystąpieniom zaangażowanie i ofiary prostego ludu kunktatorstwu czy wręcz apostazji warstw wyższych. Podobnie jak u Grottgera, u którego tak ważną rolę odgrywają patriotyczne atrybuty i stroje, również w *Parze czerwonej* pada stwierdzenie, że „była to zrazu wojna pieśni, nabożeństw, kwiatów, sukien, godeł, dziwnej broni narodu, któremu wszelką inną odebrano"[59]. W powieści tej zamieszczono też opis profanacji kościołów po pogrzebie biskupa Fijałkowskiego. Jak pisał Kraszewski: „Ta noc w katedrze św. Jana należy do najwspanialszych obrazów epoki, było to coś jakby z czasów Tatarskich najazdów odnowionego ... pijane żołdactwo urągające świątyniom, napastujące niewiasty, te godziny oczekiwania na śmierć spędzone przy katafalku, w kościele nie są do opisania. Uroczyste zamknięcie wszystkich kościołów, które potem nastąpiło, dźwignęło znowu ducha na wyżyny. Środek, który miał powstrzymać, rozżarzył"[60]. Nieustanne podkreślanie przez pisarza konieczności ofiary oraz przekonywanie rodaków, że przypominające męczeństwo pierwszych chrześcijan cierpienia nie były daremne, odpowiadają powstańczej ikonografii mającej przekonać widzów, że w czasie pogrzebu pięciu poległych „naród uczuł, że wchodzi na drogę pełną cudów i wiodącą go ku odrodzeniu" oraz że „Polska wstanie z mogiły", ponieważ „co się rodzi z ducha nie może być zabitym"[61].

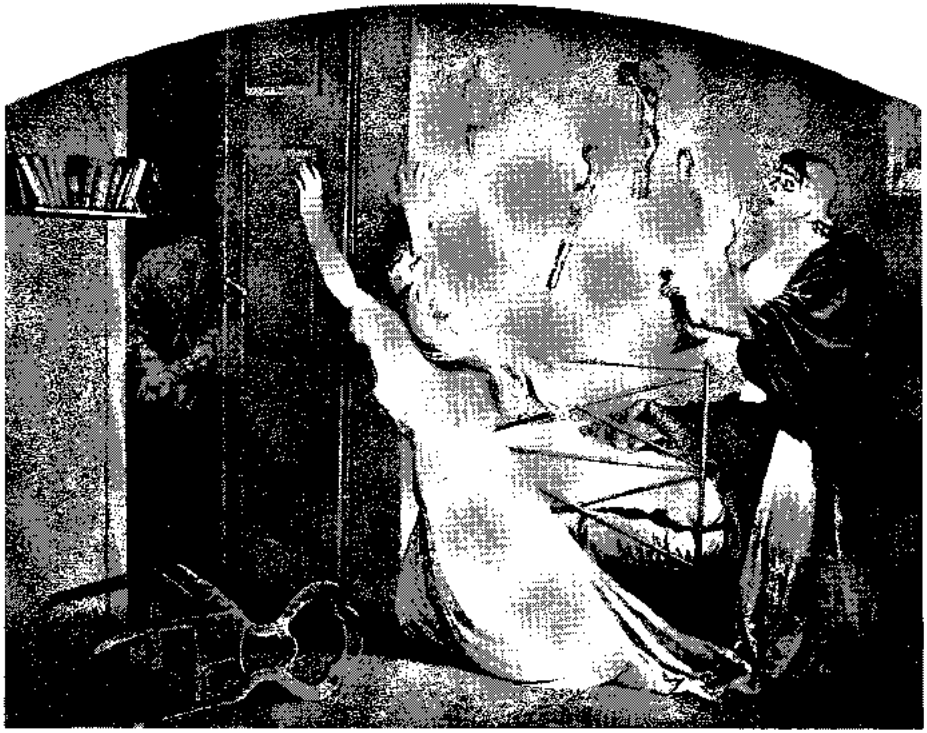
Dalsza analiza porównawcza tekstów literackich i dzieł wizualnych zmusza do rozszerzenia kręgu przywoływanych utworów o te, w których utrwalono tak znamienne dla wizerunku tamtych lat sceny „branki", pierwszych walk, sukcesów i porażek, obrony dwo-

[58] Ibidem, s. 319. Interesujące, że podobne sformułowania znajdujemy w autokomentarzu Grottgera do *Warszawy I*. Według artysty ostatni karton cyklu – *Zamknięcie kościołów* ukazuje „zamknięcie domu Bożego, bo się w nim już i modlić i patrzeć na tego Boga nie wolno". Por. J. Bołoz-Antoniewicz, *op.cit.*, s. 345.

[59] *Para czerwona*, s. 97.

[60] Ibidem, s. 102.

[61] *Moskal. Obrazek współczesny*, s. 102 i 350.



148. A. Grottger, *Branka* (*Polonia*), 1863

rów i ostatniej klęski zakończonej wywożeniem uczestników powstania na Sybir lub ich męczeńską śmiercią w boju czy w wyniku wyroków carskich sądów doraźnych.

Bezpośrednio wywołującą powstanie scenę zarządzonej przez margrabiego Wielopolskiego „branki", którą tak sugestywnie ukazał w *Polonii* A. Grottger, opisywali w swych powieściach M. Bałucki (*Przebudzeni*) i E. Lubowski (*Wierzące dusze*)[62]. Pisarze jednoznacznie negatywnie oceniali postępek Wielopolskiego, którego Lubowski określał nawet mianem „wyrodek", a o samym tym wydarzeniu J. I. Kraszewski pisał, że było ono „podatkiem krwi

[62] *Przebudzeni. Powieść na tle wypadków 1863 roku przez M. Bałuckiego*, Kraków 1911 (pierwodruk 1864), *Wierzące dusze. Powieść ze współczesnych dziejów w 2 częściach, napisał E. Lubowski*, Kraków 1864. Na temat *Polonii* A. Grottgera por. M. Porębski, *Styl XIX wieku*, [w:] tegoż, *Interregnum. Studia z historii sztuki polskiej XIX i XX wieku*, Warszawa 1975, s. 129 i n.

149. A. Grottger, *Kucie kos* (*Polonia*), 1863

zaborcom", bowiem w czasie tragicznej nocy „brano kogo znaleziono ... brata za brata, ojca za syna, wyciągano z łóżek, przetrząsano mieszkania i nikt prawie od tego ciemięstwa się nie bronił"[63].

Kolejny, poprzedzający ukazanie samej walki karton *Polonii* to *Kucie kos*. I ta scena znalazła swój literacki wyraz w powieści J. Narzymskiego *Ojczym*, gdzie w opisie rozpoczynającego powstanie dnia 22 stycznia znajdujemy fragmenty głoszące, że „w kuźniach słychać było szczęk młotów i uwijającą się służbę dworską"[64].

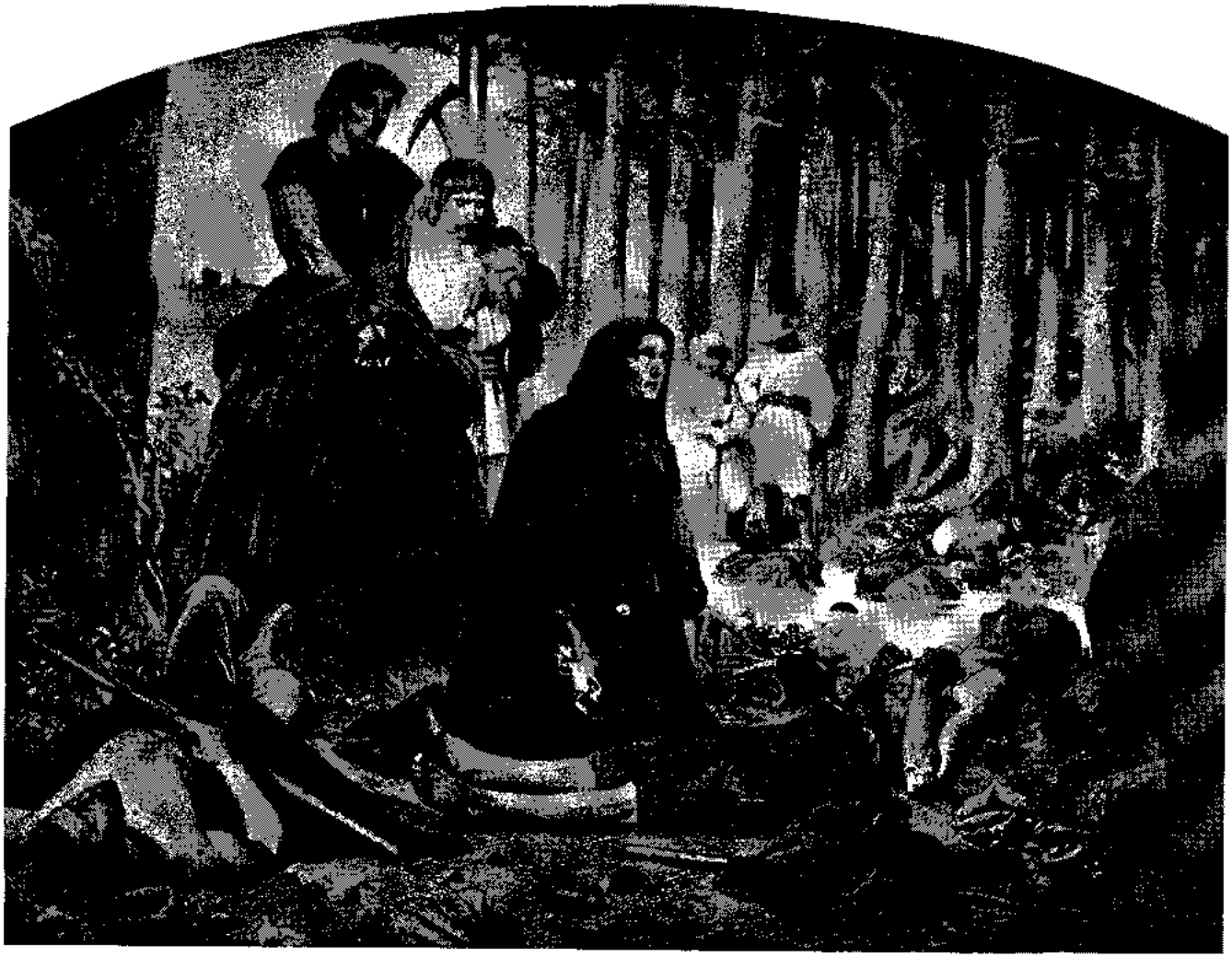
Po przygotowaniach przedbitewnych w *Polonii* dochodzi do bitwy, w której garstka powstańców walczy z nieukazanym wro-

[63] *Para czerwona*, s. 112.
[64] J. Narzymski, *Ojczym*, Kraków 1958, s. 215 (pierwodruk 1871).

150. A. Grottger,
Bój (*Lituania*),
1866

151. A. Grottger,
Schronisko (*Polonia*),
1863

152. A. Grottger,
Obrona dworu (*Polonia*),
1863



153. A. Grottger,
Na pobojowisku (*Polonia*),
1863

154. A. Grottger,
Po odejściu wroga (*Polonia*),
1863

giem, a właściwie ginie śmiercią męczeńską trwając na leśnym posterunku-reducie. W powieściach poświęconych powstaniu potyczki z Rosjanami poprzedzone są przygotowaniami, gromadzeniem sił, wyznaczaniem dowódców, zakładaniem obozów, jednak samą walkę najczęściej ukazuje się jako heroiczne zmaganie z siłami zła i „ciemności czynnej". W *Wierzących duszach* E. Lubowskiego były major wojsk polskich w powstaniu listopadowym i dowódca jednego z oddziałów powstańczych — Dionizy Zbroja „w postrzępionej od cięć odzieży, z zakrwawioną twarzą, osadzał się prawie kopytami rumaka na łbach moskala, spuszczając zarazem oręż śmiertelnie rozdzielającą ciosy. Miecz jego zdawał się być mieczem archanioła — on sam Tytanem siły i zamachu, lwem odwagi"[65], a bohater *Ojczyma* — Artur Karliński w chwili walki zapamiętał się do tego stopnia, że przypominał dawnych rycerzy walczących na ziemiach ukrainnych[66].

Kolejne obrazy cyklu *Polonia* A. Grottgera ukazują *Schronisko* i *Obronę dworu*. Również we wszystkich powieściach opiewających heroizm dni powstańczych podkreślano rolę dworów szlacheckich, w których znajdowali schronienie ranni powstańcy, a obrona tych siedzib polskości była zawsze jedną z kulminacyjnych scen akcji, po której, tak jak w *Polonii*, możliwe było jedynie rozpamiętywanie strat i ofiar oraz zbieranie poległych w boju męczenników. Stary dwór walczy i ginie w *Moskalu* J. I. Kraszewskiego, w *Przebudzonych* M. Bałuckiego, *Wierzących duszach* E. Lubowskiego, *Chrzcie Polski* J. Dzierzkowskiego i W. Sabowskiego, wszędzie będąc ostoją polskości i utożsamianej z nią szlacheckiej tradycji. Dwory były „stare jak tradycja szlachecka familijna, wygodne jak wiekowe nawyknienie", w dworach właśnie i w bliskich im zabudowaniach „kuto lance, ostrzono kosy, przyrządzano kulbaki, ostrzono kilka starych, z lamusa wyciągniętych pałaszy ... skubano szarpie", dwór był dla tych co „Ojczyznę by nie zginęła nosili ... nieustannie w piersiach" „świątynią narodowych pamiątek"[67]. W dworze też zginęli bohaterowie powieści J. Narzymskiego, któ-

[65] *Wierzące dusze*, s. 169.
[66] Jak pisał J. Narzymski: „Czy widzieliście kiedy ukraińskiego rumaka, ojca i prowodyra tabunu gdy nagle step rodzinny zobaczy? Czy widzieliście polskiego szlachcica ... gdy go dym prochu zaleci, gdy ma wroga ojczyzny przed sobą?", *op.cit.*, s. 287.
[67] Cytaty kolejno z: *Wierzące dusze*, s. 12, 127.

rzy podobnie jak postacie z Grottgerowskiej *Polonii* (*Po odejściu wroga*) są po śmierci „piękni i spokojni ... oboje"[68]. W omawianych powieściach nie brakuje też opisów sytuacji, których analogie znajdujemy w Grottgerowskich cyklach (nie tylko w *Polonii*, lecz i w *Lituanii* i *Wojnie*), takich jak pomoc udzielana powstańcom przez przywiązanego do ziemi rodzinnej Żyda czy obdzieranie zwłok poległych przez chłopów, podkreślana jest również dwoistość postawy ludu wobec powstania, jednostkowe wstępowanie w szeregi walczących o wolność Ojczyzny i powszechna nieufność czy wręcz zdrada. Grottgerowska wizja wydarzeń lat 1861 – 1863 nie wyczerpuje jednak wszystkich możliwych odniesień pomiędzy sztukami plastycznymi a literaturą, która nie chciała lub nie mogła być jednoznacznie patetyczno-alegoryczną, lecz starała się przekazać w formie werystycznych opisów i bardziej codzienną wizję powstańczych zmagań z towarzyszącymi im zniechęceniem, głodem, klęskami i kolaboracją na rzecz wroga.

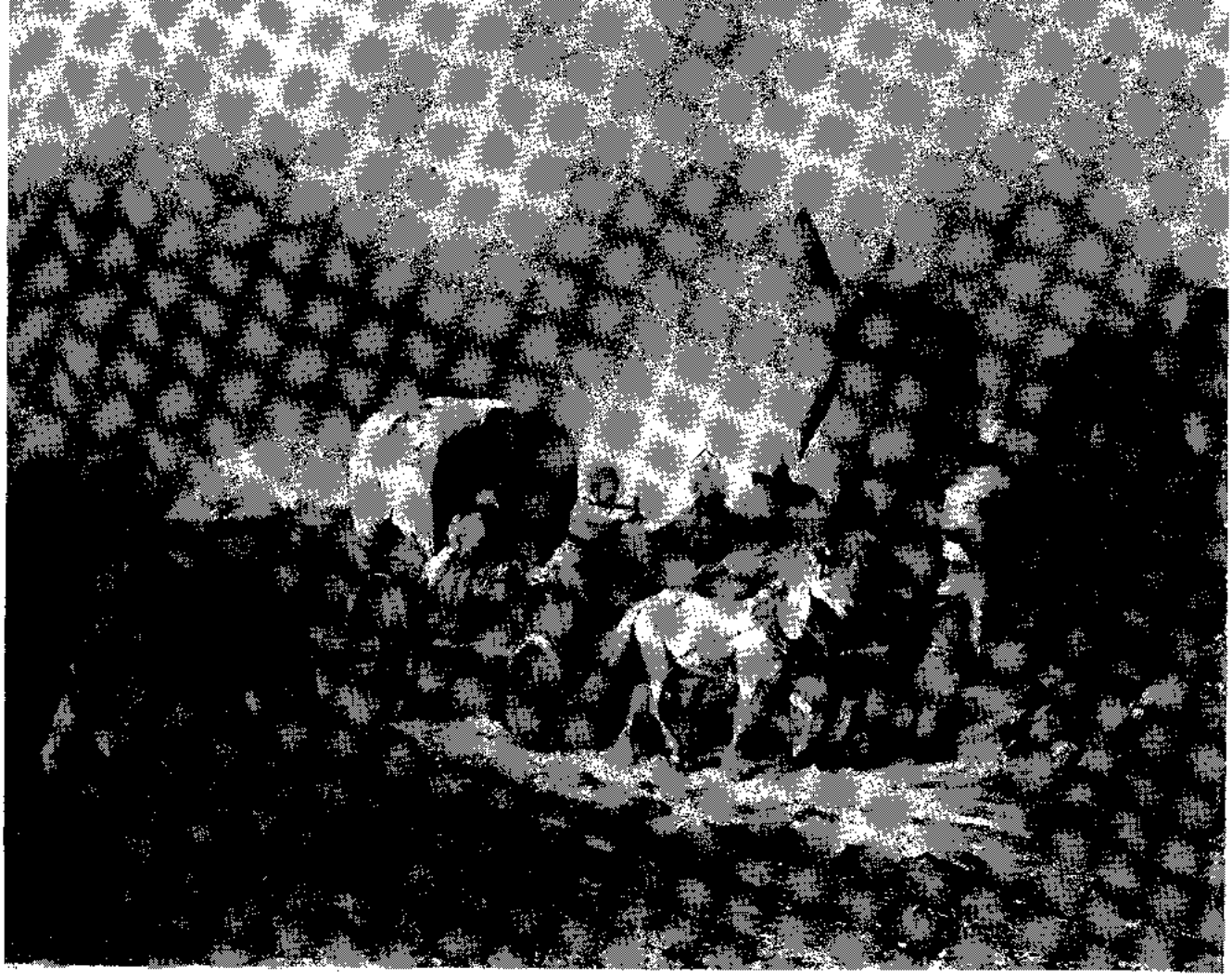
W *Parze czerwonej*, po opisie „lasów, w których nic nie żyje", bliskim w nastroju Grottgerowskiej *Puszczy* (*Lituania I*), pojawia się fragment ukazujący obozowisko powstańców, w którym obok kilku skleconych pośpiesznie szałasów paliły się „mdłe ogniska, które deszcz gasił, a wiatr rozrywał" i gdzie „ludzi prawie nie było widać, leżeli na ziemi znużeni, chorzy, zbolali na ciele i duchu"[69]. Według narratora powieści w obozie tym widoczna była rozmaitość strojów i barw, a „wszystkie te kontusze, żupany, pasy, konfederatki jasnych kolorów, czapeczki, klamry z orłem występowały tu jako protestacja narodu po długoletnim ucisku"[70].

Podobne opisy obozowiska powstańców spotykamy i w innych omawianych powieściach, w których niekiedy, tak jak w *Ojczymie* J. Narzymskiego autor, oprócz próby werystycznej prezentacji, stara się niemal w malarsko-impresyjny sposób uświadomić czytelnikowi fragmentaryczność i momentalność ukazywanej sceny i jej kolorystyczne walory[71]. Interesujące jest to, że podobnie jak bezpośredni uczestnicy walk powstańczych, tacy jak M. Gierymski,

[68] *Ojczym*, s. 287.
[69] *Para czerwona*, s. 153.
[70] Ibidem, s. 181.
[71] Jak pisał J. Narzymski: „jak błędne ogniki migał płomień na lufach karabinów stojących w kozłach lub na pochwach szabli", a obozowisko dla narratora powieści to były „buty z ostrogami, zmęczona twarz młodego chłopaka, siwa głowa nakryta czapką", *op.cit.*, s. 254.

155. R. Ajdukiewicz, *Obóz powstańców w lesie*, 1875

A. Chmielowski, A. Grabowski, K. Alchimowicz, którzy rezygnowali z heroizacji powstania na rzecz przekazywania o nim odmiennej, bardziej prozaicznej prawdy, również i J. Narzymski znający powstanie z własnych przeżyć starał się w obrazie powstańczego obozowiska przekazać raczej liczbę powstańców i ich szanse w walce, a nie wskazywać na alegoryczny wymiar całej sceny. W *Ojczymie* pomimo wyraźnego weryzmu w przedstawianiu sytuacji



156. H. Pillati,
Ucieczka na wozie w czasie bitwy

157. W. Malecki,
Patrol powstańców

158. A. Piotrkowski,
Epizod z powstania 1863 roku

związanych z powstaniem heroizacji zostało poddane zakończenie powieści (męczeńska śmierć bohaterów we dworze), jednak jako generalny wniosek możemy tu przyjąć konstatację, że w polskich powieściach poświęconych powstaniu styczniowemu sceny obozowe i same walki bliższe są powstającym przez szereg lat obrazom M. Gierymskiego, J. Brodowskiego, H. Pillatiego, T. Ajdukiewicza, W. Pruszkowskiego, W. Maleckiego i A. Piotrowskiego niż patetycznym bitwom z Grottgerowskich cykli. Wprawdzie nadal podkreśla się męczeński charakter śmierci w walce z przeważającym wrogiem, lecz wyraźnie widoczne jest, iż prawa rządzące epicką prozą niejako „wymuszały" na pisarzach rozbudowane opowieści o pochodach, potyczkach, ucieczkach i pogoniach, jedynie niekiedy pozwalając im na odbiegające w nastroju od całości próby alegoryzacji ukazywanych zdarzeń.

To, co w opisach walk prowadzonych pod Mławą czy pod Gradowcami, przez swój związek z „prozą życia", nie zawsze podlegało jednoznacznie martyrologiczno-chrześcijańskiej ocenie, w ten sposób było interpretowane w dyskursywnych partiach tych utworów, gdzie czytamy, że walka w powstaniu była powtórnym, krwawym chrztem Polaków, a ginący powstańcy — męczennikami[72]. Jednoznacznie w kategoriach martyrologii i bliskiej pierwszym chrześcijanom ofiary interpretowano też ostatni etap walk powstańczych zakończony egzekucjami i zsyłkami na Syberię.

W *My i oni* J. I. Kraszewskiego jedna z bohaterek na drodze do stolicy spotyka „co chwilę więźniów skutych, gnanych pieszo i więźniów w wagonach", a w pochodzie na Sybir, w którym pędzono bohatera powieści — Juliusza, szło kilkunastu skazanych i „twarze niektórych były prawie trupio-blade i trupio nieżywe"[73]. Podobnie w powieści *Szpieg* spotykamy opis rot aresztanckich na Syberii, w których polska młodzież przebywała „w grubych szynelach sołdackich, z postrzyżonymi głowami, przykuta do żelaznego drążka i obstawionych silną dokoła strażą", a na twarzach zesłańców „znać było wszystko co przetrzymali, głód, lichą strawę używaną za

[72] Jak piszą autorzy *Chrztu Polski* walka jest „chrztem polskim, chrztem krwawym, sakramentem poświęcenia, przez które każda nowa generacja Polaków wchodzi do kościoła Ojczyzny", por. J. Dzierzkowski i W. Sabowski, *Chrzest Polski. Powieść ze zdarzeń ostatnich*, Lwów 1877, s. 195.

[73] *My i oni. Obrazek współczesny narysowany z natury przez B. Bolesławitę* (J. I. Kraszewskiego), Poznań 1865, s. 171 i 250.

środek do osłabienia w nich ducha, bezsenność, trwogę, rózgi i wymyślne katusze"[74].

Przytaczam te opisy, ponieważ stanowią one dogodny kontekst interpretacyjny dla „śmierci na zesłaniu", „śmierci na etapie" czy kolejnych „etapów" tworzonych przez licznych malarzy, wśród których szczególnie pozytywnie oceniano J. Malczewskiego, upatrując w jego dziełach wyraz elegijnego smutku i bliską dantejskiemu Piekłu wizję nowego Inferna na ziemi[75]. Recenzent „Kłosów" pisał w 1888 r. o wystawionych na wystawie w Wiedniu *Etapach*, że Malczewski zrobił nimi furorę dzięki szczęśliwemu połączeniu prawdy życiowej z wytwornym artyzmem; „czegóż tutaj nie ma" dodawał ten sam recenzent „w tym rojowisku ludzi i łachmanów. Boleść krwawiąca i rezygnacja, humor i apatia, melancholijne snucie planów ... i ponura groza, słowem łza i śmiech pomieszane ze sobą w najmisterniejszych kombinacjach"[76]. Ze zrozumiałych względów recenzent nie napisał jednak, gdzie znajdują się owi skazańcy i dlaczego przypominają oni bardziej łachmany niż żywych ludzi. To już miał dopowiedzieć sobie posługujący się „językiem więziennym" czytelnik, a przebijająca z płócien J. Malczewskiego patetyczno-melancholijna wizja kolejnych etapów zesłania miała przypominać rodakom w kraju tych, którzy cierpią z dala od Ojczyzny i którzy giną bezimiennie wśród takich samych, jak oni, pozbawionych imienia męczenników.

Idąc dalej śladem kontekstów literackich przydatnych podczas interpretacji dzieł zarówno J. Malczewskiego, jak i innych, mniej znanych twórców, wypada przypomnieć, że już u A. Mickiewicza w jego *Literaturze słowiańskiej* znajdujemy zdanie, że „na szlakach Północy spotyka się oddziały Polaków i Litwinów zabranych przemocą w sołdaty i pędzonych przemocą do Azji; podobni są oni uderzająco do płaskorzeźb kolumny Trajana. Kto zstąpi do kopalń syberyjskich znajdzie tam Kariatydy"[77], a w opublikowanych w 1883 r., czyli w tym samym, w którym powstał znany obraz J. Malczewskiego „*Na etapie*"[78], *Cieniach syberyjskich* T. Lenar-

[74] Szpieg. *Obrazek współczesny narysowany z natury przez B. Bolesławitę* (J. I. Kraszewskiego), Poznań 1864, s. 302 i 308.
[75] „Tygodnik Ilustrowany" 1883, nr 47, s. 333.
[76] „Kłosy" 1888, nr 1197, s. 362.
[77] A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska*, s. 230/231.
[78] J. Malczewski, *Na etapie*, ol. pł. własność Muzeum Narodowe w Warszawie, w Katalogu wystawy monograficznej Jacka Malczewskiego poz. kat. 10, s. 87.

159. J. Malczewski, *Na etapie*, 1883

towicza zamieszczono opowiadanie powracającego z wygnania sybiraka będące wręcz poetyckim odpowiednikiem płócien twórcy *Śmierci Ellenai*. Opowiadania tego nie łączono dotąd z „etapami" J. Malczewskiego, dlatego przytoczę tu fragment odpowiadający dziełom plastycznym: „Noc jedną w turmie opowiem wam całą /Pamiętam brudny, cuchnący kaganek / Pamiętam dziecko, co w pośród nas stało / Krzycząc czy Pan Bóg prędko da poranek / Po

160. J. Malczewski, *Śmierć na etapie*, 1895

kątach wkoło śpiących ludzi stosy, / Poruszające się ich ciała grzeszne / I ta dziecina płacząca w niebiosy / Czemu poranne świtanie niespieszne / Mgłę, dym czy parę i śniegów wilgocie / Męża na brudnym barłogu czy błocie / Ściany ruchome od brzydkich owadów / wierzchem zgnilizny i krwi ludzkiej śladów"[79].

Tłem dla opowiadania zesłańca była Syberia — szara kraina śmierci przypominająca pustkę wszechświata. Syberię utożsamia-

[79] T. Lenartowicz, *Cienie syberyjskie* (1883), podaję za: *Wybór poezji*, s. 360.

no z Azją — ziemią niewoli i upodlenia człowieka. Na literacki i malarski wizerunek Syberii wpłynęło w XIX wieku kilka utworów poetyckich, w których jawiła się ona, jak w Mickiewiczowskiej *Drodze do Rosji*, jako „kraina pusta, biała i otwarta / Jak zgotowana do pisania karta", gdzie „po polach białych, pustych, wiatr szaleje / Bryły zamieci odrywa i ciska ... czasem ogromny huragan wylata / Prosto z biegunów; niewstrzymany w biegu ... po całej drodze miecąc chmury śniegu"[80].

Najdobitniej na wyobraźni artystów dziewiętnastowiecznych zaważyła jednak wizja Syberii zamknięta w *Anhellim* J. Słowackiego. Nieprzypadkowo jeden z bohaterów powieści *My i oni* J. I. Kraszewskiego rozczytuje się w tej „tragedii Słowackiego", bowiem właśnie *Anhelli* stanowił imaginatywny wzór dla wyobrażeń ziemi za Uralem, powielany szczególnie przez tych artystów, którzy podobnie jak poeta nigdy Syberii nie widzieli[81]. Siła oddziaływania tego wzoru była tak duża, że często całą Rosję ukazywano jako syberyjskie, niezmierzone obszary, gdzie „nad tysiącami mil pustyni, przez którą rzadko, bojaźliwie przesuwa się człowiek, panuje cisza grobowa ... trwożnie przebiega przestrzenie zalękły niewolnik, tylko łańcuchy brzmią głośno i jęk rozlega się dla przykładu i rozkaz grzmi podawany z ust do ust: Milczeć i słuchać"[82].

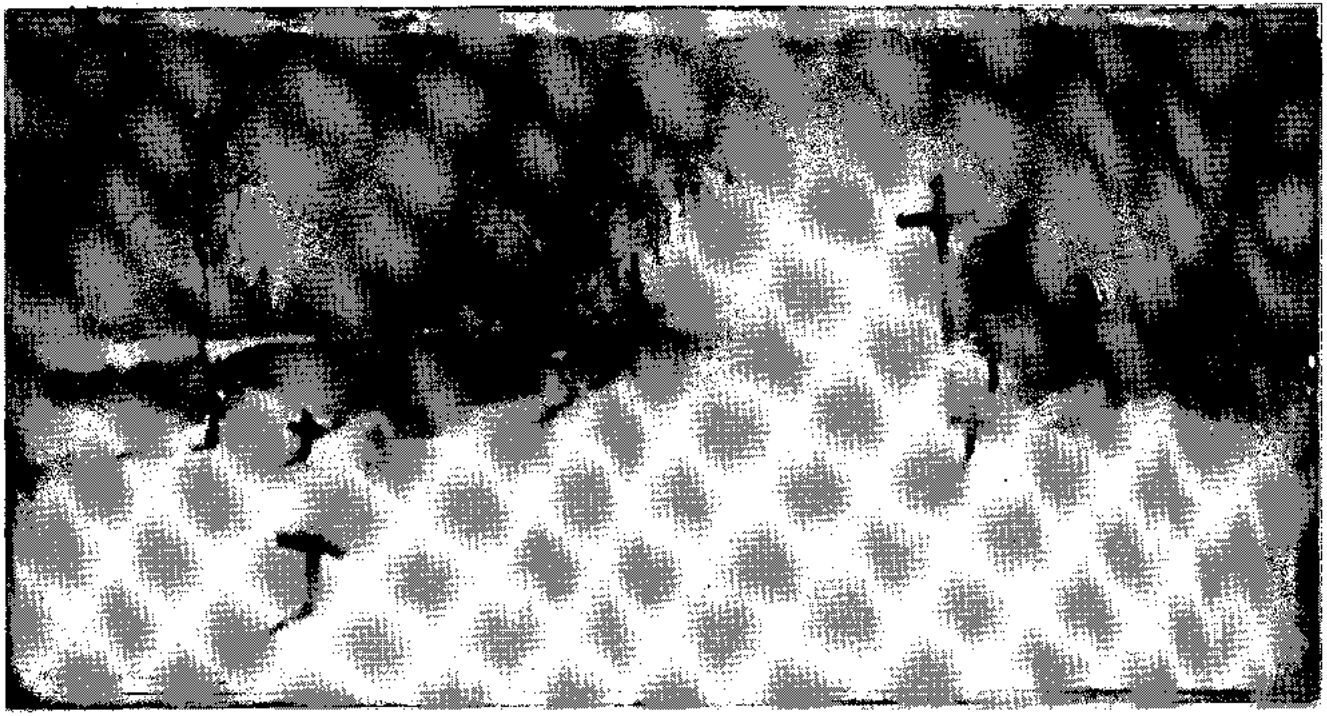
„Język więzienny" nakazywał ostrożność w opisywaniu syberyjskich realiów, pozwalał jednak na osadzenie ukazywanej sceny w ponadczasowej, mitycznej krainie istniejącej „wszędzie i zawsze". Stąd wiele utworów literackich i obrazów dziejących się w „śnieżnej pustyni", w której konającego męczennika nawiedzają obrazy „ojców z nieba" głoszących heroizm przeszłości i nadzieję wyzwolenia. Na przykład w wierszu *Na łożu śmierci* zamieszczonym w „Tygodniku Ilustrowanym" w 1884 r. konającemu zesłańcowi ukazują się postacie „na łunach słonecznych / Czarnieckich, Chrobrych, Żółkiewskich walecznych / I damascenki i hełmy jaśnieją / ... Szeleszczą skrzydła olbrzymich husarzy"[83], a w dziesięć lat później, na Wystawie Sztuki Polskiej we Lwowie prezentowano

[80] A. Mickiewicz, *Droga do Rosji* (1832). Jest to pierwszy utwór z *Ustępu* do III części Dziadów, cytat wg A. Mickiewicz, *Dzieła*, Warszawa 1955, t. III, s. 267.

[81] Czytając pamiętniki zesłańców widzimy jak zamieszczany w nich wizerunek Syberii odbiega od tego jaki utrwalił J. Słowacki w *Anhellim*. Por. np.: R. Piotrowski, *Pamiętniki z pobytu na Syberii*, Poznań 1860 oraz uwagi A. Kowalczykowej w książce *Pejzaż romantyczny*, Kraków 1982.

[82] *My i oni*, s. 238.

[83] „Tygodnik Ilustrowany" 1884, nr 67, s. 234. Autorką wiersza jest A. Konieczna.



161. W. Pruszkowski, *Eloe*, 1892

między innymi *Wizję w więzieniu* H. Rodakowskiego, Grottgerowskie *Pochody na Sybir* i obraz *Sybiracy niosący krzyż*, na którym zesłańcom objawia się na niebie gwiazda nadziei witana przez nich radosnym gestem podniesionej konfederatki oraz J. Styki *W pochodzie na Sybir*, gdzie koń kozaka płoszy się przed postacią Zbawiciela wznoszącą się nad śnieżną pustynią[84].

Obrazy etapów i syberyjskiej śnieżnej pustyni to wyznaczony siłą literackiego stereotypu wizerunek męczeństwa narodu, w który niekiedy wplatano wąskie pasma nadziei. Kolejne *Pożegnania zesłańca*, *Pożegnania Europy*, *Pochody na Sybir*, *Pogrzeby na Uralu*, których autorzy niekiedy pragnęli ukazać w sposób „wierny

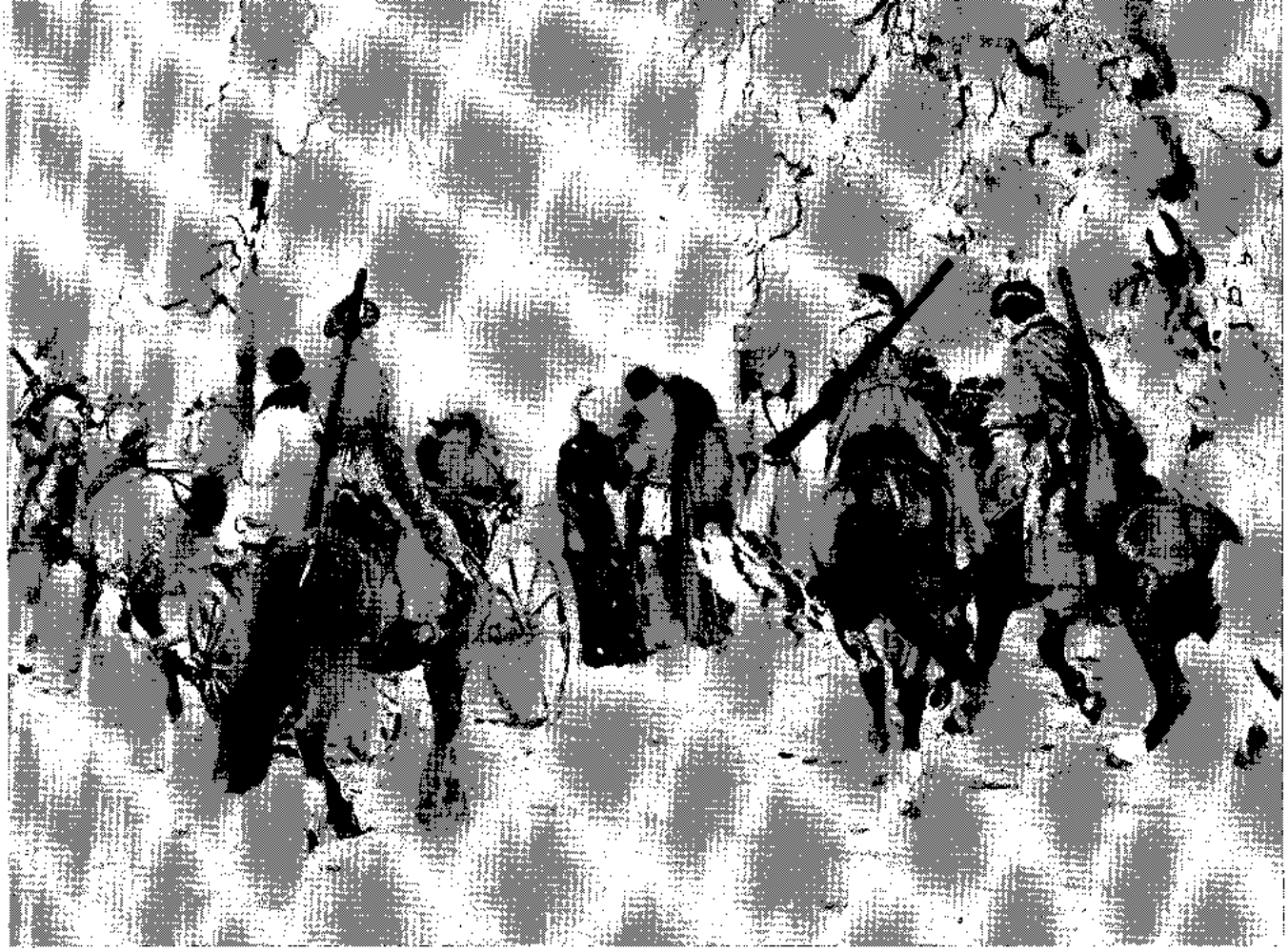
[84] *Katalog Ilustrowany Wystawy Sztuki Polskiej od roku 1774 – 1886.*

162. A. Grottger, *Pochód na Sybir*, 1867

i nie przesadzony" prezentowane sytuacje, pomimo swego weryzmu włączają się do alegorycznego cyklu pasyjnego, w którym Polska – Chrystus narodów – cierpi, by zbawić Europę od despotyzmu i niewoli. Jak głosił J. I. Kraszewski, Polacy po to zostali rozproszeni w Rosji, by tam apostołowali, a ich misją miało być, podobnie jak misją Grecji wobec Rzymu, ucywilizowanie Rosji i tym samym doprowadzenie do jej rozpadu[85]. W przemierzających ziemię rosyjską pochodach zesłańców i katorżników widziano „krzyżowców Pańskich dziś jedynych", a nad samotnymi mogiłami

[85] *My i oni*, s. 314.

163. K. Alchimowicz,
Pogrzeb na Uralu,
1873



164. S. Masłowski,
Pożegnanie zesłańca,
1910

wygnańców zagubionymi wśród bezgranicznej, śnieżnej równiny płonęły gwiazdy i „jasny krzyż światła" jak nad grobami męczenników[86]. Upadek powstania styczniowego i związane z nim represje potwierdziły jeszcze raz mesjanistyczną misję Polski, a próby literackiej i malarskiej prezentacji tej misji w formie alegorycznych wskazań i nadziei łączono z werystycznym, jednak podlegającym alegoryzacji ukazaniem rzeczywistych ofiar i cierpień narodu.

E. Orzeszkowa opisując po latach okres bezpośrednio po upadku powstania styczniowego pisała: „Widziałam domy ludne i gwarne wymiecione z ludzi jak w średniowieczne mory, wielkie mogiły, wznoszące się wśród lasów, kryjące tych, z którymi niedawno tańczyłam, nawiedzane tylko przez leśnych ptaków, widziałam szubienice rysujące na niebie suche profile ... konające nadzieje, krwawe bóle, ponure żałoby, orszaki więźniów dzwoniących łańcuchami w drodze na Sybir, z długimi za sobą orszakami rodzin osieroco-

[86] L. Chrzanowski, *Grób wygnańca na Syberii* (1847), [w:] *Zbiór poetów polskich*, księga 2, Warszawa 1961, s. 308.

165. K. Piloty, *Pod areną*, 1884

nych i wtrąconych w nędzę", przez co, jak to określa autorka *Nad Niemnem*, „padła mi na duszę powaga i nigdy całkowicie nie wygasająca żałość ... ten moment wzniecił we mnie pragnienie służenia Ojczyźnie według miary sił i natury moich zdolności"[87].

Badając sztukę polską powstałą po 1864 r. zauważamy jak wielu twórcom w tym czasie „padła na duszę powaga" i jak usilnie starali się oni dać wyraz tragedii, której byli świadkami. Męczeńskie tradycje zniewolonego narodu, którego ucieleśnieniem były wcześniej postacie S. Konarskiego, A. Zawiszy, J. Zaliwskiego, K. Levittoux, księdza Żaboklickiego, wyrażane w tolerowanym przez zaborców „stylu więziennym", przybierały nowe kształty wizualne i literackie. Kojarzenie doli Polaków z losem pierwszych chrześcijan powodowało, że tworzono obrazy ukazujące dawnych męczenników oraz starano się możliwie często reprodukować w czasopismach powstających na zachodzie Europy i pozbawione tam polskich konotacji akademickie płótna ze scenami męczeńskiej śmierci pierwszych wyznawców Chrystusa. „Wielka, podniosła myśl" tkwiąca w tego typu przedstawieniach kazała recenzentom pobłażliwie traktować ewidentne nieraz błędy w rysunku i kompozycji[88], ponieważ w sztuce alegorycznej o wiele istotniejsza była przekazywana idea niż przekazująca ją forma wizualna. Poszukiwano też w przeszłości, która miała uwznioślać i nawiązywać do wydarzeń teraźniejszych, męczenników za wiarę i obok pierwszych chrześcijan odnajdowano ich również wśród gnębionych przez carat unitów, których patronem został poległy męczeńską śmiercią Jozafat Kuncewicz. Stąd pochwały dla obrazów ukazujących *Męczeństwo Podlasian*, tego typu dzieła były bowiem „najwymowniejszą kartą cierpień naszej wspólnej Matki w ostatnich czasach ... takie apostolstwo pędzla na korzyść wiary i Ojczyzny"[89].

Autorzy polskich „alegorii realnych", takich jak np. słynna Matejkowska *Polonia – Rok 1863* niekiedy tracili nadzieję na wyzwolenie[90] lub też szansę wolności upatrywali w poddaniu się boskim wyrokom i nieustannym przypominaniu o heroicznej przeszłości

[87] Podaję za: J. Delko, *Orzeszkowa wobec tradycji narodowowyzwoleńczych*, ss. 18 i 14.

[88] Jak pisał recenzent z „Tygodnika Ilustrowanego" (1865, nr 304, s. 43) oceniając obraz W. Eljasza *Męczennik chrześcijański*: „czymże są one (błędy rysunkowe – dopisek mój W. O.) w porównaniu do wielkiej, podniosłej myśli bijącej z obrazu".

[89] Jest to opinia W. Kulczyckiego, podaję za: J. Dużyk, *Z korespondencji artystycznej W. Eljasza*, Rocznik Biblioteki PAN w Krakowie, R. XVII, 1971, s. 204.

[90] Por. J. Wałek, *Alegoria Polski Jana Matejki. Kazanie Skargi – Rejtan – Rok 1863*, [w:] *Sztuka XIX wieku w Polsce. Naród – miasto*, Warszawa 1979, s. 31 i n.

narodu, który po okresie próby i cierpienia „wybije się na niepodległość" w nowej, promiennej postaci. Zastanawia „długie trwanie" niektórych wyobrażeń i przeświadczeń oraz wręcz obsesyjne zaklinanie przyszłości, by stała się wolną i niezależną. Przykładowo na obrazie J. Matejki *Królowa Korony Polski* artysta ukazał Matkę Boską, św. Michała i królową Jadwigę, polskich męczenników oraz tych, którzy polegli za Ojczyznę. Obok wodzów spod Legnicy, Warny i Cecory znaleźli się tu podlascy unici i dzieci wymordowane w Humaniu[91]. Podobną alegoryczną wizją kończył swoją poświęconą powstaniu styczniowemu powieść J. I. Kraszewski, wkładając w usta umierającego powstańca słowa głoszące, że „wszędzie wstaną uciśnieni, a ponad wielkim pobojowiskiem czerwonym od krwi, bielejącymi kośćmi, falującymi trupami, wzleci orzeł biały i na skrzydlatym rumaku rycerz litewski, a ponad nimi z mieczem błyszczącym stanie archanioł Rusi i pola zazielenią się wiosną, swobodą, pokojem"[92].

Naród polski będący „krzyżownikiem wiecznym"[93], po okresie zwątpienia potrzebował pociechy i zagłuszającego klęskę patosu. Stąd taka popularność heroiczno-alegorycznego ukazywania wydarzeń związanych z powstańczą martyrologią i niewielki oddźwięk sztuki prezentującej codzienność i bezimienność walk i ofiar. Żałobna wdowa musiała przekształcić się w skazaną na katorgę i wierzącą do końca w sprawiedliwość Opatrzności bohaterkę *Lituanii*, a tragiczna *Polonia* J. Matejki nigdy nie została dokończona, ponieważ zastąpiły ją bohaterskie alegorie ukazujące wielkość przeszłości, a więc tym samym i nadzieję na przyszłość. Krwawe żniwo powstania styczniowego nie milkło w sztuce polskiej do końca omawianej epoki owocując obrazami J. Malczewskiego i utworami literackimi S. Żeromskiego, w których dystans wobec przywoływanych wydarzeń pozwalał na pełniejszą ich prezentację, a stan emocjonalnego napięcia uzyskiwano dzięki środkom bliższym sztuce symbolicznej niż doraźnej, patriotycznej alegorii.

Przeprowadzone porównanie literackiego i wizualnego obrazu

[91] Por. F. Kopera, *Malarstwo w Polsce XIX i XX wieku*, Warszawa-Kraków, b.d.w., s. 270. Obraz ten namalował J. Matejko w 1887 roku.
[92] *Para czerwona*, s. 288.
[93] *Jan Kochanowski w Czarnolesie. Obrazy z końca XVI wieku przez autorkę Karoliny i Krystyny* (Klementynę z Tańskich Hoffmanową), Lipsk 1845, s. 311.

166. G. Max,
U wejścia do katakumb,
1874

167. J. Malczewski, *Na etapie. Sybiracy, 1890*

powstania styczniowego, choć na pewno niepełne i być może nieprawnie zestawiające utwory należące do malarskiej i rysunkowej „poezji" z prozą fabularną, wskazuje, że zarówno dzieła plastyczne, jak i teksty literackie operowały podobnym stereotypowym zespołem sytuacji oraz sposobów ich interpretowania, z tym że to co w literaturze ulegało rozproszeniu i zachwianiu poprzez niekonsekwentne łączenie narodowych alegorii z werystyczną relacją, w „tekstach" A. Grottgera zostało poddane procesom kondensacji i syntezy, dzięki czemu zyskało na sile oddziaływania i stało się synonimem sztuki tego czasu.

Już w pisanych w 1866 r. *Rachunkach* J. I. Kraszewskiego znajdujemy bardzo przychylną ocenę *Warszawy* A. Grottgera. Według autora *Moskala* „tych kilka nadzwyczaj prosto obmyślanych wizerunków po większej części z pojedynczych figur złożonych, są prawdziwymi arcydziełami" i dalej, porównując *Warszawę* z *Polonią* Kraszewski pisał, że „*Warszawa* jest straszną jak tragedia grecka ... patrząc na nią czujemy się przejęci uczuciem religijnym ... Prostota środków ... spotęgowuje wrażenie"[94]. Podobnych, entuzjastycznych zdań powstało w XIX wieku dużo, poczynając od wygłoszonej w czasie pogrzebu A. Grottgera mowy Ujejskiego i kończąc na utrzymanych w duchu dziewiętnastowiecznym, choć opublikowanych już w wieku XX analizach J. Bołoza-Antoniewicza[95]. Twórca *Warszawy*, *Polonii*, *Lituanii* i *Wojny* stał się na długo „ostatnich czasów jedynym wieszczem narodu najgodniej i najgenialniej" przedstawiającym jego ducha[96]. Być może wpłynęły na to nie tylko talent artysty, lecz również umiejętność odczytania, że Polska dziewiętnastowieczna to, jak pisał K. Ujejski, „ból i wiara, ból niezgłębiony i olbrzymia wiara"[97]. Sądząc z późniejszych losów sztuki minionej epoki jedynie ci twórcy, którzy potrafili myśl tę w pełni zrozumieć zawładnęli narodową wyobraźnią i zyskali miano prawdziwych poetów roku 1863, tak jakby sam ból i sama wiara oddzielone od siebie nie czyniły jeszcze artysty i sztuki pełnymi i prawdziwymi.

[94] *Rachunki z roku 1866*, s. 316. Jak pisał dalej Kraszewski: „...na kartach Polski ... schodzi autor z epopei do powieści. Powieść prześliczna ... ale tamto nam hymnem jakimś brzmiało i homeryczną pieśnią".
[95] J. Bołoz-Antoniewicz, *op.cit.*
[96] *Przemówienia Kornela Ujejskiego 1863–1893*, Przemyśl 1893, s. 24.
[97] Ibidem, s. 24.

STYLE ODBIORU

W toku dotychczasowych rozważań wielokrotnie wskazywałem na funkcjonowanie dzieł literackich i plastycznych w uniwersum, na które składają się zarówno intencje samych artystów i sprzyjające określeniom sposobowi wartościowania elementy strukturalne utworów, jak i współistniejące z nimi „horyzonty oczekiwań"[1] odbiorców domagających się od sztuki spełnienia dosyć ściśle sprecyzowanych, stawianych przed nią zadań. W wielu fragmentach opracowanie poświęcone relacjom pomiędzy sztuką słowa i obrazu przeistaczało się w próbę określenia dominującej w XIX wieku „poetyki odbioru", której historia sztuki dotąd, poza nielicznymi wyjątkami, nie badała[2], a która była na tyle odmienna od dwudziestowiecznej, że bez jej zrozumienia niemożliwe jest moim zdaniem również zrozumienie literatury i malarstwa powstałych w minionej epoce. Nie roszcząc sobie prawa do wyczerpania tego bardzo obszernego tematu, chciałbym w podsumowaniu mojej pracy jeszcze raz ukazać niektóre kryteria ówczesnej oceny dzieł sztuki, kryteria na tyle ogólne, że odnoszące się zarówno do tekstów literackich, jak i obrazów. Częściowo pisałem już o tym omawiając ideę „korespondencji sztuk", dlatego tutaj postaram się wyjaśnić jedynie te kwestie, które dotyczą procesów odbioru, a w mniejszym stopniu sfery artystycznych intencji.

Malarstwo i literatura tak silnie związane z XIX wieku z problemami natury moralnej i politycznej nie mogły funkcjonować w autonomizującej je wobec życia społeczeństwa próżni. Każde przerwanie dialogu pomiędzy dziełem i czytelnikiem lub widzem odczuwane było jako zagrożenie dla sztuki „w ogóle" albo jako przejaw słabości samego społeczeństwa. Artysta-nauczyciel przybierający w Polsce szczególnie chętnie szaty kapłana powinien był,

[1] Na temat kategorii „horyzontu oczekiwań" por. R. Handke, *Kategoria horyzontu oczekiwań odbiorcy a wartościowanie dzieł literackich*, [w:] *Problemy odbioru i odbiorcy*. Studia pod redakcją T. Bujnickiego i J. Sławińskiego, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1977, s. 93 i n.

[2] Jedyną jak dotąd na gruncie polskiej historii sztuki pracą omawiającą „style odbioru" obrazów jest książka M. Poprzęckiej *„Czas wyobrażony. O sposobach opowiadania w polskim malarstwie XIX wieku*; szczególnie rozdział tej książki zatytułowany *Literacki styl odbioru obrazów*, tam też szersza bibliografia zagadnienia.

bez względu na tworzywo, jakim się posługiwał, docierać do odbiorcy, którego z kolei obowiązkiem było śledzenie aktualności literackich i malarskich. Sądząc z dziesiątków odnotowanych w epoce wypowiedzi, stan wrażliwości estetycznej czytelników i widzów „u nas", jak to określali artyści i krytycy, był gorzej niż zły. W związku z tym publiczność artystyczną nieustannie strofowano i pouczano, a zauważanej poprawie poziomu samej sztuki nie towarzyszyło wyższe ocenianie możliwości intelektualnych i emocjonalnych jej odbiorców, by w końcu, w okresie modernizmu, programowo zrezygnować z szerokiego i tym samym trywializującego sztukę odbioru. W krytyce polskiej nigdy nie dostrzeżono, tak jak uczynił to wobec francuskiej burżuazji Ch. Baudelaire, w konkretnej grupie społecznej „liczby, inteligencji ... siły i ... sprawiedliwości"[3]. Odwoływano się jedynie bądź do szlachty bądź też do tworzącej się inteligencji, by zechciały aktywniej uczestniczyć w życiu artystycznym epoki.

W 1817 r. D. Kondratowicz pisał, że „nasz naród uprawiając wszystkie inne nauki nie zaniedbał i nauki malowania, lecz nie wystawiając publicznie dzieł malowanych, nie odpowiedział należycie wzrostowi, który daje prawdziwe ugodnienie tej pięknej wiadomości"[4], a w latach czterdziestych J. I. Kraszewski martwił się, że „kraj na literaturę zupełnie obojętny. Nikt nic nie czyta. Szlachta do reszty ogłupiała dworując Moskalom, średnia klasa rozbita"[5].

Badając dziewiętnastowieczną krytykę artystyczną nietrudno jest zauważyć, że właśnie w latach czterdziestych nasiliły się głosy piętnujące obojętność społeczeństwa na sztukę, by wreszcie zaowocować w latach pięćdziesiątych słynną rozprawą J. Klaczki dowodzącą, że brak zainteresowania ze strony Polaków sztukami plastycznymi jest czymś naturalnym i zgodnym z duchem narodu, który zawsze był „idealny a rycerski, wielkomyślny a katolicki"[6].

Piętnowanie małego zainteresowania sztuką „u nas" było stałym elementem wypowiedzi głoszących potrzebę tworzenia sztuki narodowej, by w końcu aktywne czytelnictwo i udział w wysta-

[3] Ch. Baudelaire, *Salon 1846. Do mieszczan*, podaję za: Ch. Baudelaire, *O sztuce*, s. 3.
[4] Podaję za: *Życie artystyczne w świetle prasy warszawskiej pierwszej połowy XIX wieku*. Oprac. E. Moszoro. Źródła do dziejów sztuki polskiej, pod red. A. Ryszkiewicza, t. XIII, Wrocław-Warszawa-Kraków 1966, s. 68.
[5] Podaję za: *Józef Ignacy Kraszewski. Teofil Lenartowicz. Korespondencja*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1963, s. 92.
[6] J. Klaczko, *Sztuka polska (1857)*, [w:] *Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*, t. II, s. 43.

wach sztuk pięknych traktować wręcz jako patriotyczny obowiązek każdego wykształconego Polaka. Pomimo wielu zachęt i wskazań na nieodłączność zainteresowania sztuką od miłości Ojczyzny rezonans społeczny tych głosów był na pewno niezbyt rozległy, ponieważ nadal sytuację „u nas" widziano w bardzo ciemnych barwach.

W 1823 r. I. Kochanowski ubolewał, że „nasi najlepsi panowie dalecy są ... od nabywania choćby najlepszego dzieła na ekspozycji będącego"[7], a w opublikowanej w 1851 r. powieści J. I. Kraszewskiego czytamy, że „poezji teraz nikt nie czyta, a tym mniej kupuje ... księgarze, którzy handlują rozumem, nauką, poezją jak drudzy solą i woskiem są prości handlarze, żadnej w nich duszy, uczucia, względu, żadnego poważania dla talentu, skoro ten nie przynosi pieniędzy"[8].

Dziewiętnastowieczne „powieści o artyście" przynosiły rozważania na temat uwikłania sztuki w bezduszne prawa rynku i ukazywały postacie „naszych znawców" kupujących obrazy na metry „ryczałtem lub szczegółowo"[9]. Jak o tym pisał po latach W. Gerson: „czarne zupełnie płótno, na którym zaledwie widać kawałek nosa, twarzy i jakąś błyskotkę to niezawodnie Rembrandt Van Ryn(!). Brunatno-rudawe, małego wymiaru płótno lub dębowa deska ze śladami ogona i zadnich nóg białego konia, to niezawodny Wouwermann"[10]. Ten stan znajomości sztuki łączył się z powszechnie odczuwaną niechęcią polskiej arystokracji do dzieł tworzonych przez rodzimych artystów. J. Suchodolski w jednym z listów żalił się na przykład, że „sztuka u nas nigdy wzrostu większego nie weźmie, bo nasi panowie nie czują potrzeby sztuki swojej krajowej, bo łatwiej wyperswadować sobie, że nie ma u nas artystów. Nikt nic nie umie. Nie czytałem o nikim w żurnalu francuskim"[11].

Wnioskując z tych przytaczanych wyrywkowo wypowiedzi, obojętność wobec literatury (szczególnie poezji) sąsiadowała tu z nieznajomością i obojętnością wobec malarstwa, a żale krytyków i artystów kierowane były głównie w stronę tych warstw społeczeństwa, które dysponowały ową „rosą złotą", o której pisał J. Kenig, że nią właśnie „kwiat sztuki okrapiać potrzeba"[12].

[7] Podaję za: A. Ryszkiewicz, *Na temat pozycji społecznej artystów polskich w pierwszej połowie XIX wieku*, „Materiały do Studiów i Dyskusji" 1952, nr 10/11, s. 415.

[8] J. I. Kraszewski, *Poeta i świat*, Warszawa 1961, s. 97 (pierwodruk 1851).

[9] Jest to fragment ogłoszenia, jakie ukazało się w „Kurierze Warszawskim" w 1840 r., w którym czytamy, że „Mosiek Pilpeł, kupiec ze Lwowa przybył do Warszawy z obrazami olejno malowanymi pędzla artystów starożytnych, świętoi świecko-historycznymi ... do sprzedania ryczałtem lub szczegółowo". Podaję za: *Życie artystyczne w świetle prasy warszawskiej*, s. 157.

[10] W. Gerson, *Znawstwo prawdziwe i rzekome w malarstwie*, Warszawa 1895, s. 2/3.

[11] Podaję za: K. Sroczyńska, *January Suchodolski*, s. 59.

[12] Podaję za: S. Kozakiewicz, *Początki krytyki artystycznej w Warszawie (1819–45)*, „Materiały do Studiów i Dyskusji" 1951, nr 6, s. 78.

Niełatwo jest wskazać dokładnie moment rozgraniczający sygnalizowane przeze mnie sposoby myślenia o samej sztuce i o uczestniczącej w jej odbiorze publiczności. Wydaje się, że już pod koniec lat pięćdziesiątych uznano, iż kryteria ilościowe (zainteresowania widzów i czytelników jakąkolwiek sztuką) mogą być zastąpione przez kryteria jakościowe (wskazywania na „właściwy" sposób czytania i oglądania), jednak dopiero lata bojów o „nową sztukę" przyniosły wypowiedzi zwalczające dotychczasowy, tradycyjny sposób percepcji dzieł literackich i malarskich. Znamienne, że walka ta w znacznie większym stopniu dotyczyła sztuk plastycznych niż literatury, gdzie stosowane kryteria oceny dzieła literackiego nie godziły tak jednoznacznie w zaaprobowany przez czytelników system wartości. Pod koniec lat sześćdziesiątych doszło do swoistego „spięcia" pomiędzy uznawanym jako dobry czy nawet bardzo dobry stanem sztuki polskiej i nadal niezadowalającym poziomem artystycznej publiczności. J. I. Kraszewski zauważał w 1868 r., że polska sztuka „przedstawia szczęśliwą anomalię w naszym zburzonym organizmie. Wśród uschłych, spalonych części sama zdaje się kwitnąć i zielenić za wszystkie"[13], a w tym samym czasie M. Gierymski uskarżał się, że „publiczność, dla której Kostrzewski jest wyższym o wiele niż Teniers ... publiczność, która ... tyle chce znaleźć w obrazie co w rubasznie opowiedzianej anegdocie lub w przesadnie odegranej roli dramatu, dla której chłop pijany, bednarz pobijający beczki ... lub kochanek przebijający się niby to sztyletem stanowi całą wartość piękna w sztuce zamkniętego, niewiele pewno obiecuje artyście"[14].

B. Prus w swych *Powiastkach dla pełnoletnich dzieci* opisywał reakcje publiczności oglądającej wystawę obrazu J. Matejki *Kopernik*. Uwagi czynione przed tym dziełem przez widzów, to pytanie o to w co ubrany jest astronom, ile kosztowały ramy, czy obraz był do nich robiony czy one do obrazu. B. Prus przytacza też opinię znawcy i poety. Znawca woła: „co za włosy!... jaki wyraz twarzy... jakie akcesoria!... Weźmy na przykład tę latarnię, jaki kolor świat-

[13] J. I. Kraszewski, *Z roku 1868 rachunki*, Poznań 1869, s. 822. Por. też uwagi na ten temat I. Jakimowicz, [w:] *Tomasz Zieliński. Kolekcjoner i mecenas*, s. 6.

[14] Podaję za: Maksymilian i Aleksander Gierymscy. *List i notatki*, s. 51.

ła... cudowne!... Zaraz odgadujesz, że rzecz się działa w epoce, kiedy nie znano gazu oświetlającego i kiedy świeczki łojowe diabelnie kopciły", podczas gdy poeta uważa, że malarz „nie powinien tak natchnienia objawiać – ja nieraz w chwili natchnienia siadam przed lustrem i uważam, że zupełnie mam inną fizjonomię od tej"[15].

Nic dziwnego, że po takiej lekcji, biorąc nawet poprawkę na wyraźnie humorystyczny charakter „powiastek" B. Prusa, artyści modernistyczni zamykali się przed „mydlarzami" w świątyniach „sztuki czystej", a wyraźnie dydaktycznie ukierunkowaną krytykę lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych zastąpiono hasłem elitaryzmu każdej prawdziwej działalności artystycznej, która zbliżając się do Absolutu jest dostępna tylko dla wybranych.

Inny aspekt widzianego w perspektywie „poetyki odbioru" związku pomiędzy sztukami słowa i obrazu to „empatyczne" przeżywanie przez dziewiętnastowieczną publiczność dzieł literackich i malarskich. Zasada „wczuwania się" w dzieło będąca pochodną romantycznych dążeń do kierowania się sercem, a nie rozumem oraz tak częstych w epoce pogłosów sentymentalnej lektury utworów ukazujących uroki krajobrazu lub opowiadających o wydarzeniach smutnych i rzewnych zarazem, prowadziła do „utożsamiania się" widza-krytyka-czytelnika z ukazywanymi lub opisywanymi postaciami, do przeżywania razem z nimi wszystkich zawiłości losu ludzkiego lub piękna i majestatu natury. „Empatyczny" sposób lektury i percepcji dzieł sztuki był jednym z ulubionych w XIX wieku „stylów odbioru" lub może elementem tego „stylu odbioru", który M. Poprzęcka określa mianem „literackiego"[16].

W 1840 r. M. Grabowski pisał, że pierwiastkiem wszelkiej sztuki jest „sympatia człowieka z wizerunkiem człowieka, z obrazem jego życia i nieodgadnioną tajemnicą bytu"[17], a w *Słówku o sztuce i artystach* w 1842 r. K. Jaxa-Komornicki stwierdzał, iż sztuka działa nie na umysły, lecz na uczucia, przez co „widz pociągnięty w epokę dawną i grono działające, staje się współczesnym,

[15] B. Prus, *To i owo właściwie zaś ani to ani owo, czyli 48 powiastek dla pełnoletnich dzieci*, [w:] tegoż, *Pisma*, pod red. Z. Szweykowskiego, Warszawa 1949, t. I, s. 60.

[16] Por. M. Poprzęcka, *Czas wyobrażony*, s. 107 i n.

[17] *Literatura i krytyka. Pisma M. Gr.* (Michała Grabowskiego), Wilno 1840, t. III, s. 21/2.

uczestnikiem, współczuje, cierpi, weseli się, rozrzewnia, sądzi wraz z utworami Poety"[18].

Sądząc z licznych wypowiedzi postulujących „empatyczny" styl odbioru, krytykom i artystom w zasadzie było obojętne, czy przedmiotem „wczuwania się" miał być fakt historyczny, konkretne dzieło malarskie lub literackie, czy też zaobserwowana „w naturze" sytuacja. Według J. I. Kraszewskiego zadaniem romansopisarza było „pole w większej części białe zapełnić, umarłych wskrzesić do życia, czynności ich wytłumaczyć, oblicze nam pokazać"[19], a podstawą tak pojmowanego procesu twórczego miało być empatyczne docieranie do jądra bliskiej uczuciom „historii żywej". Zasada współodczuwania wyznaczała też obiegowe sądy o sztuce. Na przykład recenzent z „Kłosów" pisał o obrazie A. Kotsisa *Ostatnia chudoba*, że każdy kto spojrzy na to dzieło musi się zatrzymać i „wpatrywać z rzewnym współczuciem dla nieszczęśliwej, tatrzańskiej rodziny"[20], a w opiniach o twórczości M. Konopnickiej podkreślano, że poetka „jak zwykle okazuje głębokie przejęcie się losem maluczkich i upośledzonych, to wielkie współczucie dla słabości i niedoli stanowiące cechę wielu szlachetnych organizacji poetyckich"[21].

Współodczuwanie towarzyszyło dwóm zasadniczym celom ówczesnej sztuki: etycznemu i idealistyczno-estetycznemu. Wymiar etyczny empatii nakazywał współczuć ludzkiej niedoli lub podziwiać szlachetne porywy serca nieobce ukazywanym postaciom. Wymiar estetyczny nakazywał zaś kształtowanie własnej wrażliwości na tyle, by mogła ona pośredniczyć w kontakcie z prawdziwym dziełem sztuki.

W recenzji z obrazu *Modlitwa pustelnika* pisano: „możnaż ... obojętnie patrzeć na tego starca, co z tak żarliwą pobożnością schyliwszy głowę osiwiałą przed Najświętszą Panienką, bez słów wielbi ją przygrywając na skrzypcach w ubogiej, pustelniczej swej kapliczce, przez której zręby rozluźnione patrzą na niego niebo i anieli niebiescy"[22], podczas gdy według H. Struvego, niechętnego

[18] K. Jaxa-Komornicki, *Słówko o sztuce i artystach*, „Athenaeum" 1842, z. 4, s. 199/200.
[19] *Nowe studia literackie przez J. I. Kraszewskiego*, Warszawa 1843, s. 179.
[20] „Kłosy" 1872, nr 340, s. 6.
[21] „Kłosy" 1888, nr 1202, s. 23.
[22] „Kłosy" 1885, nr 1070, s. 425.

„jednostronnemu realizmowi" i tym, którzy nie pojmują „głębszej psychologii", aby zrozumieć sztukę „potrzeba duszy głębokiej", współodczuwającej intuicje i fantazje artysty[23].

Odpowiedniość pomiędzy stanem emocjonalnym widza i „napięciem emocjonalnym" dzieła — stały element europejskiej myśli estetycznej, sprzyjała kreowaniu intuicyjno-wrażeniowego modelu odbioru i kreacji artystycznej, w których liczyły się „te przedmioty ... które mogą obudzać jakiekolwiek uczucie"[24]. Widz za pomocą szeregu emocjonalnych zabiegów starał się „przeniknąć" zasłonę dzieła, by dotrzeć do świata prawd absolutnych lub też przeżyć jeszcze raz skądinąd znane sytuacje i wrażenia. Jak pisał A. Gorczyński: „obraz ... ma zapewne cel nie inny, jak tylko przedstawić nam pod oczy jedną scenę z rzeczywistego świata, ale i obudzić w nas uczucie o ile można podobne i równe temu, jakie obecni tej scenie ... onego czasu doświadczyć mogli"[25], a ta preromantyczna w swej istocie zasada obowiązywała również podczas lektury „mimetycznych" partii tekstów literackich, których celem było „przeniesienie" czytelnika bezpośrednio do „świata przedstawionego" dzieła, bez wskazywania na rolę, jaką w tym procesie odgrywają środki werbalne.

Współodczuwanie prowadziło do medialnego traktowania ukazywanych na obrazie zdarzeń i osób, do prób snucia na kanwie oglądanych sytuacji ich „dalszego ciągu", określania „zakończenia" prezentowanej akcji itd. Widz-czytelnik przenoszony był dzięki dziełom plastycznym niemal w inny wymiar, „zapominał", że jest w galerii, czuł sympatię i współczucie, odczuwał, jak recenzent obrazu J. Chełmońskiego, „muzykę wieczoru, szept skrzydeł nietoperza, cichy lot lelków, skrzeczenie żab, skrzypienie derkacza i dalekie dudnienie czapli"[26]. Podobnie odczytywano dzieła literackie; jako przykład przytoczę tu fragment recenzji P. Chmielowskiego z *Quo vadis* H. Sienkiewicza, gdzie analizując opis walki Ursusa z turem, krytyk zauważał, iż czytając go „niemal widzi się własnymi oczyma te twarze wyprężone oczekiwaniem, te oczy przykute do ruchów dwu ciał wszystkie swe siły wytężających[27].

[23] „Kłosy" 1885, nr 1035, s. 280.
[24] J. Korzeniowski, *Kurs poezyi*, [w:] tegoż, *Dzieła*, Warszawa 1873, t. XII, s. 10 (pierwodruk 1829).
[25] A. G. (Adam Gorczyński), *Pejzaż* (*Urywek z myśli o sztuce*) (1853), [w:] *Z dziejów polskiej krytyki teorii sztuki*, t. I, s. 209.
[26] S. Witkiewicz, *Józef Chełmoński* (*1889*), podaję za: *Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*, t. II, s. 344/5.
[27] Podaję za: P. Chmielowski, *Pisma krytyczno-literackie*, t. I, s. 566.

Jeżeli prawdą jest, że jak uważali romantycy „taki wieszcz jaki słuchacz"[28], wizerunek wieszczów i słuchaczy wyłaniający się z dziewiętnastowiecznych dzieł i wypowiedzi krytycznych zastanawia swym zdroworozsądkowym psychologizmem oraz „poetyckim" dążeniem do przekroczenia bariery tworzywa w imię odmiennych od jego właściwości materialnych, emocjonalnych, moralnych lub politycznych celów. Moralizatorstwo bowiem, będące drugim obok historyzmu zasadniczym rysem omawianej epoki, przenikało wszystkie ówczesne „style odbioru", czyniąc ze sztuki instrument oddany w służbę ulepszania każdej jednostki i całej ludzkości.

W. K. Stattler wspominając po latach okres nauki w Rzymie pisał o swym nauczycielu — J. Craffonarze: „ileż brałem skarbów nauki od niego. Dzielił się najdrobniejszą wiedzą i doświadczeniem ... Uczył mię przez kształcenie moralne tworzenia obrazów"[29]. Uwaga ta wprowadza nas w sferę wartościowania, w której zawsze piękno łączono z dobrem i prawdą, a dążenie do ideału w sztuce bliskie było doskonaleniu moralnemu zarówno samego artysty, jak i widza lub czytelnika. Popularna w XIX wieku formuła wygłoszona przez P. Proudhona, że zadaniem sztuki jest „idealistyczne przedstawienie natury i nas samych w celu fizycznego i moralnego doskonalenia naszego gatunku"[30] znakomicie oddaje charakter epoki, łącząc idealizm z sądem o konieczności naśladowania natury oraz moralnym celem przyświecającym działaniom artystycznym. Po okresie fascynacji formułą Stendhala, że sztuka jest zwierciadłem przechadzającym się po gościńcu, i wynikającego z niej dążenia do obiektywizmu w przedstawianiu rzeczywistości[31], sięgnięto do innego zdania autora *Historii malarstwa włoskiego*, głoszącego, że „malarstwo to nic innego jak ukształtowana moralność"[32], niejako wracając do źródeł sztuki akademickiej, dla której możność moralizowania była zawsze istotnym elementem kształtowania i oddziaływania dzieła sztuk pięknych.

M. Głowiński dostrzegł w moralistyce „zasadniczy element ga-

[28] Por. na ten temat uwagi M. Janion w artykule *Wieszcz i słuchacze*, [w:] tejże, *Gorączka romantyczna*, s. 141 i n. Tam również interesujące uwagi na temat „estetyki recepcji i oddziaływania", której program sformułował w książce *Literaturgeschichte als Provokation* H. R. Jauss.

[29] Podaję za: M. Masłowski, *Studia malarskie W. K. Stattlera*, s. 57.

[30] Opinię tę przytacza E. Zola w artykule *Proudhon i Courbet* (1865), podaję za: Emil Zola, *Słuszna walka. Od Courbeta do impresjonistów. Antologia pism o sztuce*. Wybór i wstęp C. Picon, przekład i posłowie H. Morawska, Warszawa 1982, s. 33.

[31] Na temat założeń estetyki „zwierciadła" wniesionych przez Stendhala do europejskiej teorii literatury por. G. Blin, *Stendhal i problemy powieści*, Warszawa 1972.

[32] Stendhal, *Histoire de la peinture en Italie*, 1859, rozdz. 156, s. 338, podaję za: Ch. Baudelaire, *O sztuce*, s. 7.

tunku" powieściowego[33] pisząc, że pozornie anonimowy narrator w dziewiętnastowiecznej literaturze jest moralistą z natury. Nie chciałbym w tym miejscu wracać do tylekroć rozpatrywanych na gruncie badań literackich problemów związanych z tendencyjnością w literaturze[34], dlatego jedynie je tutaj sygnalizuję, jednocześnie rozszerzając pole badań nad moralizatorską tendencyjnością również na grunt sztuk plastycznych.

Moralistyka była nie tylko immanentnym elementem struktur genologicznych tak literackich, jak i wizualnych, lecz także źródłem wielu poczynań artystycznych (obejmowała więc sferę tworzenia), jak też celem zabiegów posiłkujących się tekstem lub obrazem. M. Grabowski utożsamiający jak większość estetyków epoki „piękność" z dobrem i prawdą, analizując rzeźbę antyczną wracał do cech duszy słowiańskiej pisząc, że „my Słowianie szukający treści moralnej, ale zrażeni każdą szpetnością zewnętrzną najmniej za nagościami upędzać się powinniśmy"[35], zalecając artystom lekturę *Świętych niewiast* K. Hoffmanowej i *Żywotów* P. Skargi. Podobnie w *Szkicach towarzyskich życia miasta Warszawy* pióra L. Potockiego czytamy, że: „w powieści cel powinien być moralny, a dążnością poprawa złego"[36]. Według A. Tyszyńskiego powieść to „obraz ruchomy z serc i dziejów ludzkich złożony, a według praw dostrzeganych w moralnym układzie świata opowiedziany"[37], podczas gdy dla F. M. Sobieszczańskiego znaczenie sztuk pięknych nie zasadzało się na uprzyjemnianiu życia, „nasycaniu zmysłów i imaginacji", lecz na pożytku oraz realizacji celów moralnych[38]. Przykłady tego typu można by mnożyć właściwie bez końca, bowiem moralistyczny duch epoki przenikał większość ówczesnych dzieł poczynając od popularnej ryciny czy rymowanej gawędy i kończąc na pisanych „ku pokrzepieniu serc" obszernych cyklach powieściowych. Cytowane powyżej zdania pochodziły z tekstów powstałych w latach czterdziestych i pięćdziesiątych, jednak lata późniejsze nie przyniosły tutaj zbyt wielkich zmian. Sądząc z wielości utworów moralizatorsko-tendencyjnych powstających w okresie

[33] Por. M. Głowiński, *Powieść i autorytety*, „Twórczość" 1966, nr 11.
[34] Por. np. J. Barczyński, *Narracja i tendencja. O powieściach tendencyjnych Elizy Orzeszkowej*, Wrocław 1976. Tam też bibliografia tematu.
[35] M. Grabowski, *Artykuły literackie, krytyczne, artystyczne*, s. 315.
[36] L. Potocki, *Szkic towarzyskiego życia miasta Warszawy*, s. VI.
[37] *Rozbiory i krytyki A. Tyszyńskiego*, Petersburg 1854, t. III, s. 311.
[38] F. M. Sobieszczański, *Wiadomości historyczne o sztukach pięknych w dawnej Polsce*, Warszawa 1847, t. I, s. I.

dominacji pozytywizmu, proces ten uległ jeszcze nasileniu zmieniając jedynie kwalifikację, bowiem moralistyka utrzymana w duchu propagowania powrotu do indywidualnie przestrzeganych zasad i cnót moralnych została zastąpiona przez działania socjotechniczne, których celem było ukształtowanie nowego, odpowiadającego wymaganiom dziewiętnastowiecznej cywilizacji społeczeństwa. W „świętym tekście" polskich pozytywistów — *Estetyce* H. Taine'a znajdujemy wywód głoszący, że zarówno malarstwo, jak i literatura odtwarzają „związki organiczne i moralne" i skali wartości moralnych odpowiada skala wartości literackich, przez co „z dwóch dzieł ... jeżeli oba wyprowadzają na scenę z tym samym talentem wykonanie, siły materialne tej samej wielkości, to dzieło przedstawiające bohatera jest warte więcej niż dzieło przedstawiające tchórza"[38a]. Nic dziwnego, że po takiej lekcji rozważano „jedność strony moralnej z powziętym przedmiotem"[39] w obrazie malowanym przez J. Matejkę lub oburzano się na „wstrętne wrażenie, jakie robią pijani starcy" ukazani na płótnie J. Styki *Spotkanie na Via Appia*[40].

P. Chmielowski występując przeciwko krytyce idealistycznej posługującej się według niego „przegniłymi formułkami sztuki dla sztuki" w artykule pt. *Niemoralność w literaturze* pisał, że „niemoralnością w literaturze jest właściwie tylko sprzeczność przekonania wewnętrznego z wypowiedzeniem zewnętrznym, lubowanie się w scenach wstrętnych, obrzydliwych, śmietnikowych dla samej ich plastyki ... nie fakta dają materiał na potworów moralności ale sposób ich przedstawienia ... literatura powinna być obrazem, a nie parawanem życia"[41]. Z wypowiedzi tej nie wynika wcale, że literatura nie powinna mieścić w sobie pierwiastka umoralniającego, lecz że pierwiastek ten jest jej wewnętrznym, strukturalnym składnikiem niezależnym od doboru tematu. Prawie identyczną wypowiedź znajdujemy w odległym ideowo od „Przeglądu Tygodniowego" „Tygodniku Ilustrowanym", w którym W. Morzkowska głosiła, że „moralność powieściowa nie leży w faktach samych, ale

[38a] H. Taine, *Filozofia sztuki*, s. 333/4.
[39] „Biesiada Literacka" 1877, nr 55, s. 36.
[40] „Kłosy" 1888, nr 1221, s. 334.
[41] P. Chmielowski, *Niemoralność w literaturze* (1872), podaję za: tegoż, *Pisma krytycznoliterackie*, t. 1, s. 68.

w sposobie ich przedstawiania. A jak mamy prawo potępiać pióro, które bez przyczyny nurza się i lubuje w kale, równie słusznie możemy rzucić kamieniem na autora, jeżeli przez źle zrozumianą skromność odwraca wzrok od prawdy i zamiast realnych obrazów, przedstawia świat w fantastycznych barwach ułudy"[42].

Powracano więc do zasady „złotego środka", realnych i „nie przesadzonych" obrazów, a moralistyka stawała się orężem w walce tym razem nie z samymi przywarami społeczeństwa, lecz z naturalizmem w sztuce. Nieustannie powracał repertuar obiegowych sądów o prawdzie bliskiej dobru i pięknu i znani estetycy głosili, że „aby przejść do wieczności niedobrze jest stać na gruncie niemoralnym" oraz że „żyć moralnie i rozumnie jest to najwyższy szczebel piękna"[43].

Gautierowskie hasło „sztuki dla sztuki" głoszone przez samego T. Gautiera z licznymi zastrzeżeniami[44], nie mogło, jak widzimy, do końca lat osiemdziesiątych XIX wieku znaleźć zbyt licznych wyznawców i dopiero lata dziewięćdziesiąte wraz z ich skrajnym indywidualizmem i absolutyzacją zadań sztuki przyniosły w Polsce słynną wypowiedź S. Przybyszewskiego, że „sztuka jest odtworzeniem życia duszy we wszystkich jej przejawach, niezależnie od tego, czy są dobre lub złe, brzydkie lub piękne"... „działać na społeczeństwo pouczająco albo moralnie ... znaczy poniżać ją, spychać z wyżyn absolutu do nędznej przypadkowości życia, a artysta, który to robi, niegodny jest miana artysty"[45].

P. Chmielowski w swojej wypowiedzi na temat niemoralności w literaturze nazwał literaturę „obrazem życia" pisząc też o „plastyce" przedstawienia. Idea „korespondencji sztuk" przenikając do języka różnego typu „poetyk sformułowanych" i do codziennej praktyki recenzenckiej dawała w efekcie trwające przez całą omawianą epokę przeświadczenie o obrazowości literatury oraz o „poetyczności" malarstwa. Przeświadczenie to kształtujące nie tylko język wypowiedzi o sztuce, lecz również sposoby jej percepcji wymaga tu bliższego naświetlenia.

[42] Jest to opinia z roku 1873, podaję za: E. Ihnatowicz, *Ocena naturalizmu w „Tygodniku Ilustrowanym"*, [w:] *Problemy literatury polskiej okresu pozytywizmu*, t. III, s. 154.

[43] M. Guyau, *Zagadnienia estetyki współczesnej*, przełożył S. Popowski, Warszawa 1901 (pierwodruk 1884), ss. 66 i 90.

[44] Jak pisze H. Morawska: T. Gautier „rozwijając własne rozumienie koncepcji »sztuki dla sztuki«... dochodzi w gruncie rzeczy do pewnego kompromisu. Sztuka wyraża idee, ale celem sztuki jest piękno. Sztukę niszczy nie ukazywanie idei, ale podporządkowanie formy idei". Por. H. Morawska, *Francuscy pisarze i krytycy o malarstwie*, t. II, przypis na stronie 289.

[45] S. Przybyszewski, *Confiteor* (1899), podaję za: *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1977, cytaty ze strony 236 i 238.

S. Żeromski komentując odpowiedź daną mu przez A. Wiślickiego po przesłaniu do redakcji „Przeglądu" opowiadania pt. *Z notatek obiektywisty*, zastanawiał się nad użytym w tej odpowiedzi określeniem „obrazowanie", pisząc: „co to jest obrazowanie? Kto pisząc myśli o jakimś obrazowaniu? Strasznie starożytne wyrażenie i, właściwie mówiąc, niezrozumiałe dla mnie. Musi to być jakiś termin z epoki romantyzmu. Ja tu biorę fakt, człowieka, typ, czepiam się jego myśli, śledzę drgania jego mózgu ... śledzę jego uczucia — i opisuję. Co tu trzeba obrazować?"[46]. Przyszłemu wybitnemu pisarzowi „obrazowanie" w literaturze kojarzyło się z epoką romantyzmu, co dla niego w latach, kiedy spisywał swe *Dzienniki*, było synonimem czasów odległych i cokolwiek anachronicznych. W wypowiedzi S. Żeromskiego dostrzegamy jednak ślad jednej z najtrwalszych koncepcji estetycznych głoszącej, że literatura jest sztuką zdolną do wywoływania w czytelniku obrazów oraz że właśnie „obrazy" są jej zasadniczym środkiem wyrazowym. By nie sięgać do starożytności, wystarczy wskazać na przykład na młodzieńcze rozprawy krytyczno-literackie A. Mickiewicza, który za Delillem i Sulzerem powtarzał wielokrotnie, że podstawą poezji jest obraz poetycki, od którego wymaga się tych samych cech co od obrazu malarskiego, a więc kolorytu i perspektywy[47].

Przeglądając przywołane przez P. Żbikowskiego fragmenty sądów estetyczno-literackich przedstawicieli klasycyzmu postanisławowskiego stwierdzamy, że „obraz poetycki" był jednym z najczęściej przywoływanych pojęć, a przeświadczenie o jego nieodzowności w sztuce literackiej nie zostało nigdy przez tych późnych klasyków podważone[48]. A. Bartoszewicz analizująca terminy i pojęcia literackie funkcjonujące w polskiej krytyce w pierwszej połowie XIX wieku wskazuje, że we wszystkich poetykach klasycystycznych i tych, które wyrosły z ducha klasycyzmu obraz literacki traktowany był jako instrument procesu mimesis, przez co stawał się ekwiwalentem obrazu malarskiego, a sama czynność opisywania traktowana była jako niemal tożsama z czynnością malowania,

[46] S. Żeromski, *Dzienniki*, (Wybór), Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1980, s. 263.

[47] Por. A. Mickiewicz, *Pisma estetyczno-krytyczne*, s. XXI i 72.

[48] By nie być tu gołosłownym przytoczę fragment wypowiedzi E. Słowackiego, w której głosił on, że „nie w poezji, lecz i we wszystkich rodzajach wymowy niewiązanej najdoskonalsi pisarze starają się tak dobitnie i uderzająco wystawić obrazy rzeczy, tak żywe nadać wyrazom farby, aby zachwycony czytelnik zdawał się widzieć przedmiot lub słyszeć to co przez zmysł słuchu pojmować zwykliśmy". Podaję za: P. Żbikowski, *Klasycyzm postanisławowski*, s. 140.

ponieważ „opis miał odtwarzać dany przedmiot z maksymalną plastyką — miarą doskonałości opisu była potencjalność w zakresie ekspresji wizualnej"[49]. Sądy te stanowią dogodny punkt wyjścia dla rozważań nad „długim trwaniem" niektórych poglądów estetycznych wywodzących się w swej istocie jeszcze ze starożytności i żywych również w wieku XIX. „Obrazy" stanowiące jeden z zasadniczych elementów sztuki literackiej miały istnieć również w samej naturze i zadaniem artysty było „uchwycenie" ich oraz utrwalenie w dziele sztuki. W ten sposób miał powstać ciąg obrazowych wyobrażeń rozpoczynający się w świecie zewnętrznym, zatrzymany dzięki geniuszowi poety i pisarza w tekście i odczytywany przez współodczuwającego, uwrażliwionego na ten typ lektury czytelnika. Jak pisze o tym procesie J. H. Hagstrum, „obrazowi poeci rodzili obrazowych czytelników"[50]. Badając poetyki funkcjonujące w XIX wieku nietrudno jest zauważyć, że zarysowany powyżej zespół przekonań i sądów trwał do końca omawianej epoki. Na przykład J. Korzeniowski w *Kursie poezji* pisał o tej „najwyższej" ze sztuk, że „wyobrażenia narodowe, obyczajowe i religijne stanowią niemal cały świat idealny, z którego poeta obrazy swoje czerpie" i poecie „natura ... co go otacza dostarcza ... materiałów, w niej znajduje pierwiastki wszelkich obrazów idealnych, które sobie stwarza"[51]. Podobnie H. Cegielski dowodził, że „sztukmistrz stwarza ... obrazy, nie jakimi je natura z przypadkowościami swymi przedstawia, ale raczej według własnych pomysłów i kombinacji"[52], podczas gdy dla T. Ziemby jeszcze w 1882 r. było oczywiste, że doskonały obraz poetycki powstaje w duszy poety i następnie jest uzmysławiany w konkretnym tekście literackim, a najwyższymi zaletami języka poetyckiego są obrazowość, trafność użycia wyrażenia oraz umiejętności utrwalenia uczucia rozrzewnienia i tęsknoty[53].

Poeta-pisarz będący nie tylko nauczycielem, lecz i „malarzem świata", kreując literackie obrazy powinien był rozwijać przed oczyma czytelników bliskie malarstwu sekwencje wizualne, któ-

[49] A. Bartoszewicz, *O głównych terminach i pojęciach w polskiej krytyce literackiej w 1 połowie XIX wieku*, Warszawa-Poznań 1973, s. 200.
[50] J. H. Hagstrum, *The sister arts*, s. 267. Tam też interesujące uwagi na temat „obrazowości" w literaturze oraz sposobów kreowania obrazu poetyckiego w osiemnastowiecznej poezji angielskiej.
[51] J. Korzeniowski, *Kurs poezyi*, s. 17.
[52] H. Cegielski, *Nauka poezji*, s. 10.
[53] T. Ziemba, *Estetyka poezji*, Kraków 1882, s. 7.

rych wartość artystyczna była pochodną siły wrażenia wywołanej przez nie u odbiorcy. Jak pisał J. Majorkiewicz: „w człowieku jak w zwierciadle przegląda się świat cały, a on w świecie i stąd szereg nieskończony obrazów, jak w dwóch zwierciadłach postawionych przeciw sobie"[54].

Dwie nieskończoności obrazowe — ta zamknięta w świecie zewnętrznym i ta w duszy człowieka, to wizja iście barokowa, a wpływ „panikoniczności" w postrzeganiu świata i w pojmowaniu procesu twórczego oraz procesu percepcji widoczny jest zarówno w powracających przez cały wiek XIX sądach o sztuce, jak i w hierarchizowaniu gatunków literackich czy preferowaniu określonych utworów i pisarzy.

Pisałem wcześniej o „obrazku" literackim jako o specyficznym gatunku zrodzonym na gruncie dążenia do obiektywizmu w sztuce słowa. „Obrazki" z założenia miały realizować zasadę szczegółowego i „nie przesadzonego" malowania, u których podstaw leżała wiara w mimetyczne możliwości literatury. Literatura — obraz myśli społeczeństwa — rozświetlająca przeszłość za pomocą wydobytych z historii wizerunków, sztuka nie będąca dagerotypem, lecz wyrazem idealizujących naturę „obrazowych" działań, literatura — „flamandzka, mikroskopowa źrenica" — to zawsze sztuka bliska procesom wizualizacji. Nic dziwnego, że samą czynność pisania zestawiano często z rysowaniem lub malowaniem, a klasycznymi przykładami mogą tu być J. Słowackiego opis klasztoru Mega Spileon / „A teraz myślę, jak z liter i cyfer / Ułożyć oczom klasztor Megaspilion"[55] czy mniej znana wypowiedź H. Cegielskiego, że: „jak malarz — przez świeżość, czystość i pełność kolorów ... tak Poeta składem, tokiem i brzmieniem języka maluje istotę i wszystkie przymioty pomyślanego obrazu"[56].

Literacka obrazowość mogła być zatem wyróżnikiem gatunku literackiego, fragmentu tekstu, synonimem samej czynności pisania, a przeświadczenie to było w epoce tak powszechne, że przeniknęło do codziennej praktyki recenzenckiej. Na przykład E. Orzesz-

[54] J. Majorkiewicz, *Historia i życie*, [w:] *Album warszawskie*, s. 185.
[55] Podaję za: R. Przybylski, *Podróż Juliusza Słowackiego na Wschód*, Kraków 1982, s. 167.
[56] H. Cegielski, *Nauka poezji*, s. 27.

kowa oceniając powieści J. I. Kraszewskiego pisała, że w obrazku *Całe życie biedna* obok „malowania tak jasnego, że aż graniczy z jaskrawym, znajduje się jeszcze mglistość i niepewność rysunku"[57], a P. Chmielowski podkreślał, że sama E. Orzeszkowa lubi „drobiazgowo ... malować krajobrazy" przez co wprawdzie czasami gubi tok właściwego opowiadania, lecz co jednocześnie nadaje jej utworom „pewną wypukłość plastyczną"[58].

Zastanawia częste stosowanie terminologii „przymalarskiej" przez krytyków związanych z obozem pozytywistycznym. Być może wynikało to z łączenia „obrazowego malowania" z obiektywizmem i przedmiotowością przedstawienia literackiego, przez co obraz po okresie służenia imaginatywnym procesom twórczym został wprzęgnięty w służbę sztuki wierzącej w mimesis bliższą Arystotelesowi niż poetykom klasycystycznym.

T. Żabski wskazuje, że na przykład w języku recenzji i rozpraw pisanych przez H. Sienkiewicza „obrazowość" jako jeden z głównych wyznaczników literackości jest do osiągnięcia dzięki wyobraźni, lecz jednocześnie jest ona warunkiem obiektywności narracji oraz składową tak bliskiego realistom „obrazowania bezpośredniego"[59]. „Obrazowość" sytuowano blisko „plastyczności", którą P. Chmielowski definiował jako „wprowadzenie na scenę ludzi żywych, rzeczywistych ... ze wszystkimi zaletami i słabościami ... oczywiście ze zmianami, jakich artyzm wymaga"[60], a kryterium to pozwalało na dzielenie pisarzy na bardziej i mniej „plastycznych". I tak na przykład takim „arcyplastycznym" twórcą był według krytyków H. Sienkiewicz (E. Orzeszkowej i M. Konopnickiej odmówiono tego miana), podczas gdy na miano pisarza-rysownika zasłużył sobie B. Prus. Jak o tym pisał I. Matuszewski: „Sienkiewicz rzuca na papier garść barwnych plam oraz snop jasnych promieni i tworzy coś co żyje, rusza się i działa na zmysły z większą niemal siłą niż rzeczywistość ... u Prusa, wskutek przewagi konturu nad barwą oraz wskutek skrupulatnego liczenia się z wymaganiami perspektywy linijnej, tak zwane obrazy łatwiej się dają ogarnąć

[57] Podaję za: *Orzeszkowa, Sienkiewicz, Prus o literaturze*, s. 131.
[58] P. Chmielowski, *Pisma krytycznoliterackie*, t. 1, s. 364.
[59] Por. T. Żabski, *Poglądy estetyczno-literackie Henryka Sienkiewicza*, ss. 41, 141 i 148.
[60] P. Chmielowski, *op.cit.*, t. 1, s. 348.

i przejrzeć do głębi, ale za to mniej mają ruchu, gwaru i wypukłości, chociaż nie brak im bynajmniej życia"[61].

„Malujący piórem" poeci i pisarze powinni byli posługiwać się bogatą paletą barw i stosować chwyty bliskie sztukom plastycznym. Stąd taki „korespondencyjny" fragment, jaki znajdujemy w pismach E. Orzeszkowej, w którym autorka *Nad Niemnem* stwierdza, że w obrębie kompozycji powieści do zadań pisarza należy „stopniowanie wrażeń, malowanie obrazów, rzeźbienie postaci"[62]. Celem powieści staje się bliskie rysunkowi „opisanie", a jeden z nielicznych polskich naturalistów — A. Gruszecki układając dekalog prawdziwego krytyka, jako jedno z najważniejszych kryteriów oceny dzieła literackiego przywołuje pytanie — „czy użyte obrazy wywołują zamierzone przez autora wrażenie"[63].

Dla M. Grabowskiego w 1837 r. oczywiste było, że „dowodem wrodzonej zdolności poetyckiej jest przymiot obrazowania pomysłów pod swoim osobistym piętnem", a jak to już uprzednio przytaczałem, „wszelka inna sztuka piękna jest ... nie czym innym, tylko obrazowanym pomysłem właściwymi środkami"[64]. Przekonanie to trwało przez następne dziesięciolecia, w których obraz poetycki, plastyczność, malowniczość służyły różnym ideom oraz prądom literackim zachowując swój pozytywny walor estetyczny i dopiero reakcja na modernistyczną „panobrazowość" doprowadziła do podważenia tej koncepcji (w teorii, praktyka artystyczna nie zrezygnowała z obrazu literackiego jako środka wyrazu). Formule E. Abramowskiego, że „artysta powinien pozostawić jak największą swobodę dla samorodnego powstawania obrazów w duszy ludzkiej"[65] przeciwstawiono opinię, że „poezja nie potrzebuje żadnych oglądów i nie może potrzebować ... nie może ich potrzebować, ponieważ nasza kształtująca wyobraźnia nie mogłaby wytworzyć pełnowartościowych obrazów oglądowych"[66], jednak słowa te jako zapisane już w XX wieku możemy uznać za przejaw innej, odległej od naszych badań epoki.

Charakterystyczne dla okresu postawangardowego przeświad-

[61] I. Matuszewski, *O twórczości i twórcach. Studia i szkice literackie*, Warszawa 1965, s. 109 (opinia z roku 1897).

[62] E. Orzeszkowa, *O powieściach T. T. Jeża z rzutem na powieść w ogóle*, podaję za: *Programy i dyskusje literackie okresu pozytywizmu*, s. 316 (pierwodruk 1879).

[63] Por. H. Tchórzewska-Kabata, *Artur Gruszecki*, Kraków 1982, s. 79.

[64] M. Grabowski, *Literatura i krytyka*, t. III, s. 20 i 22.

[65] F. Abramowski, *Co to jest sztuka* (1898), podaję za: *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, s. 213.

[66] Jest to opinia Th. A. Meyera wygłoszona w pracy *Stilgesetz der Poesie*, Leipzig 1901, s. 50. Podaję za: H. Markiewicz, *Obrazowość a ikoniczność literatury*, [w:] tegoż, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków-Wrocław 1984, s. 24.

czenie, że sztuki plastyczne wywodzą się z myślenia postaciowego[67], w wieku XIX nie było taką oczywistością. Presja myśli idealistycznej sprawiała, że w sztukach tych widziano głównie „medium" dla różnego typu idei i pojęć, a dopiero w dalszej kolejności postaciowy kształt wizualny. Nieustanna transgresja, jakiej poddawano właściwości – by użyć określenia R. Ingardena – „malowidła", sprawiała, że „obrazy", a szczególnie ich „konkretyzacje"[68] kierunkowano w stronę myślenia dyskursywnego, a nie całościowego, momentalnego wyglądu. Sytuacji tej nie zmieniły zasadniczo powstające od połowy wieku manifesty artystów ani kolejne batalie o nową sztukę. W rozważaniach nad dziewiętnastowiecznymi „stylami odbioru" chciałbym wskazać jako drugi człon zarysowanego powyżej „stylu korespondencyjnego" te konteksty i sytuacje, kiedy w malarstwie dostrzegano tak nieokreślony i trudny do zdefiniowania pierwiastek, jakim jest „poetyckość". Znamienne, że właśnie „poezja", „poetyckość" obok „sielankowości" oraz „idyllicznośći" to w XIX wieku terminy najczęściej przenoszone z literatury na grunt myśli o sztukach plastycznych, tak jakby pamięć o romantycznej poezji uniwersalnej lub o preromantycznym sentymentalizmie ważyła na świecie ówczesnych pojęć i determinowała możliwość porozumienia z artystyczną publicznością.

W „Salonie" z 1824 r. A. Thiers, oceniając obraz Gérarda „Filip V", pisał: „zapewne nie trzeba tu greckich nosów i czół, trzeba stworzyć określone podobieństwa, zachować znane postaci, dać im to „coś poetyckiego", co czyni idealnym wszystko, nawet samą rzeczywistość"[69]. Trwające od czasów Dantego poszukiwanie w sztuce „czegoś poetyckiego" – owego irracjonalnego, nie podlegającego wyjaśnieniu w kategoriach proporcji, harmonii itp. składnika piękna, oddziaływało i na dziewiętnastowieczne wypowiedzi o malarstwie, w których mówienie o „poezji" w obrazach stało się niemal obiegową metaforą. Badając na przykład język krytyki francuskiej tego okresu zauważamy, w jak wielu sytuacjach mówi się tam o „poezji", „poetyckości" w malarstwie i jak wielu malarzy

[67] Jak pisał H. von Einem: „Myślenie, skierowane nie na pojęcie rzeczy, lecz na kształt istot, który ogarnia jako całość w bezpośrednim porywie życia, możemy, w przeciwieństwie do właściwego nam myślenia pojęciowego, określić jako myślenie postaciowe albo obrazowe. Jego pokrewieństwo ze sztuką jest wyraźne. Nie z myślenia pojęciowego, lecz z takiego właśnie myślenia postaciowego wywodzą się sztuki plastyczne". Por. Herbert von Einem, *Zagadnienia interpretacji w historii sztuki*, [w:] *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce*. Ed. J. Białostocki, przekład A. Palińska, Warszawa 1976, s. 251.

[68] Por. R. Ingarden, *O budowie obrazu*, [w:] tegoż, *Studia z estetyki*, Warszawa 1966, t. II.

[69] Podaję za: *Francuscy pisarze i krytycy o malarstwie*, t. II, s. 42. Jak pisze H. Morawska: „Coś poetyckiego – w oryginale *ce je ne sais quoi de poétique* – element irracjonalny, tkwiący w pięknie, którego nie można wytłumaczyć i sprowadzić do konkretnych elementów jak proporcje itp. Formuła używana przez pisarzy włoskich poczynając od Dantego (*non so che*) stała się często używanym zwrotem w krytyce XVII w. Była też często i chętnie używana przez krytyków XIX w. Pierwszym który go używał jest V. Cousiny", *op.cit.*, s. 42.

zyskuje miano malarza-poety. Sądząc z kontekstów tych wypowiedzi jest to zawsze powód do chwały i jedna z najwyższych pochwał na jaką artysta może zasłużyć. Malarzami-poetami są Delacroix, Ingres, Corot, pisze się o poezji w pejzażu, poezja staje się drogą do osiągnięcia indywidualnego stylu, sprzyja odtwarzaniu szczegółu, służy gloryfikacji formy. Dziewiętnastowieczny „panpoetyzm" skłania nawet takich miłośników sztuki realistycznej, jak J. A. Castagnary do peanów na cześć poezji mieszczącej się w prawdziwym życiu, z którego „trzeba ją tylko wydobyć"[70] i staje się orężem w walce z elektyzmem i historyzmem ówczesnego malarstwa. „Poetycki" to nie tylko „liryczny" i „nastrojowy", lecz również prawdziwie artystyczny, mieszczący się w kategoriach tak poszukiwanego „wysokiego stylu", bez względu na to czy odnajdywano ten styl w wielkich kompozycjach E. Delacroix, czy też w skromnym pejzażu malowanym przez C. Corota. W określeniu „coś poetyckiego" dostrzegano sposób na przekroczenie barier stawianych przez materię i jednocześnie tak pożądaną więź z ideałem, który wyznaczony przez metafizyczną poezję uniwersalną wykraczał poza granice samej literatury, stając się synonimem sztuki czerpiącej z niezgłębionych źródeł Absolutu lub absolutyzowanej natury. „Poezja" w malarstwie pojawiała się również często w języku polskiej krytyki artystycznej zarówno w wypowiedziach krytyków-dyletantów, jak i tych, których uznano mistrzami tej trudnej sztuki.

J. A. Czajkowski w rozprawie *O poezji w sztukach pięknych* podkreślał, że „poezja jest w całym zewnętrznym świecie, bo jest w naturze, serce człowieka przyjmuje ją, przerabia i w sztukach tzw. pięknych lub naukach zmysłowo wystawia"[71]. Poezja była tu niemal tożsama z ideą Boga oraz stanowiła czynnik łączący wszystkie sztuki dzięki związkom z „harmonijną pieśnią" wszechświata. Drogą osiągnięcia poezji w sztukach plastycznych było naśladowanie natury, która poddana idealizacji powinna była okazać swe wewnętrzne, a nie tylko zewnętrzne i przypadkowe oblicze[72]. Podobną rolę w kształtowaniu sztuki wyznaczali poezji autorzy popularnych

[70] J. A. Castagnary, *Salon 1868 roku*, podaję za: *Francuscy pisarze*... t. III, s. 319.

[71] J. A. Czajkowski, *O poezji w sztukach pięknych*, s. 142. Poezja jest według Czajkowskiego bliska „myśli pierwszej", którą należy w kolejnych, artystycznych działaniach „w kolory lub dźwięki obwinąć jak w szatę", *op.cit.*, s. 160.

[72] J. A. Czajkowski powołuje się w swej rozprawie na poglądy A. W. Schlegla; podobnie w koncepcjach F. Schlegla malarstwo stapiało się z poezją, a wszelka sztuka, by dotrzeć do istoty rzeczy powinna być alegoryczną, ponieważ ani rzeczywistość ani prawda nie mogą być ukazane w dziele sztuki bezpośrednio. Por. A. Kowalczykowa, *Rafael, czyli o stylu romantycznym*, s. 213.

„poetyk" (np. J. Korzeniowski, H. Cegielski), analogicznie pojmowali też jej funkcje liczni krytycy, dla których odnalezienie w dziele „pierwiastka poetyckiego" równoznaczne było z jego najwyższą pochwałą. Poetyckość stanowiła nieodłączną cechę natury i zbliżała malarstwo do najwyżej cenionej sztuki, jaką była poezja kształtowana za pomocą słów, mogła łączyć się z rodzimością krajobrazu i być wyróżnikiem nastroju, który byli zdolni uchwycić jedynie nieliczni artyści. Poezję przeciwstawiano „prozie życia" i dostrzegano w niej jedyną drogę, po której krocząc można się było zbliżyć do estetycznego i etycznego ideału. Jak pisał H. Struve: „tylko te prawdy mają charakter estetyczny, nadają się na temata do sztuk pięknych, które podnoszą serce i umysł ponad poziomem codziennej prozy, które oswobodzają ducha od krępujących więzów ciasnej rzeczywistości i pozwalają mu się wznieść na skrzydłach ideału w wyższą sferę harmonii, doskonałości"[73].

Przyjrzyjmy się teraz, którzy polscy malarze zasłużyli w epoce na to, by nazwać ich „poetami", a ich twórczość „poezją" malarstwa. Sądząc z zachowanych wypowiedzi większość znaczących w Polsce w XIX wieku artystów zyskało to miano. O I. Gierdziejewskim pisano, że jest „znakomitym, natchnionym poetą", o J. Kossaku, że w jego utworach zawarta jest „rzetelna poezja", często dostrzegano istnienie żywiołu poetyckiego w twórczości A. Kotsisa i J. Szermentowskiego, K. Alchimowicza, J. Brandta, J. Chełmońskiego, W. Pruszkowskiego, P. Stachiewicza, J. Styki i innych[74]. O twórczości K. Alchimowicza pisano np., że „duch jego wykształcony przez naszych poetów szybuje z nimi w górne ideału przestrzenie i przynosi stamtąd kształty czyste, brudem rzeczywistości nieskalane" oraz że postacie na jego obrazach „są oblane światłem najpiękniejszej poezji"[75].

Zwolennicy nowej sztuki malarskiej, tacy jak S. Witkiewicz czy A. Sygietyński, również pisali o poezji w malarstwie. Dla S. Witkiewicza najbardziej „poetyckim" twórcą w dziedzinie sztuki obrazu był w XIX wieku A. Böcklin, którego „każdy obraz ... poema-

[73] H. Struve, *Wystawa Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. Obrazy A. Gierymskiego „Gra w mora" i „Austeria rzymska"*, [w:] *Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*, t. II, s. 226.

[74] Cytaty za: S. Kozakiewicz, *Ignacy Gierdziejewski*, *op.cit.*, s. 48 oraz *Sto lat dziejów malarstwa w Polsce*, s. 235.

[75] „Kłosy" 1878, nr 666, s. 213.

tem"[76], a „poezja" w malarstwie uznawana była przez niego jako pierwiastek bliski prawdzie i uczuciu. W omawianej epoce często też zestawiano twórczość malarzy z określonym rodzajem literackim – epiką, liryką lub dramatem; najczęściej malarzem „lirycznym" był A. Grottger, podczas gdy na miano „epika" zasługiwał J. Matejko. Niekiedy określenie „poezja" było traktowane przez krytyków jako człon epitetu mającego oddać ogólny wyraz danego malarstwa („dzika poezja" sztuki J. Brandta, „bolesna poezja" twórczości A. Böcklina) lub łączono poetyckość z „żywością wyobrażeń" oraz „idealizacją formy".

Tak poszukiwane w dziewiętnastowiecznej sztuce „duch, myśl i uczucie"[77] korespondowały z „pierwiastkiem poetyckim" w malarstwie objawiającym się w pejzażu (dla M. Grabowskiego pejzaż był „poezją miejscowości"), w konkretnej twórczości (W. Gerson – „talent to poetyczny") oraz celach, jakie stawiano przed tą sztuką. Od „korespondencyjnego stylu odbioru" niedaleko już do tej formy recepcji sztuki, którą możemy nazwać recepcją popularną i która stanowi konglomerat różnorodnych sądów i przeświadczeń zestawianych ze sobą często w sposób chaotyczny i przypadkowy. Jako wyróżniki tego typu odbioru sztuki możemy wskazać: odwoływanie się do wyobrażeń widza lub czytelnika, dążenie do wzruszenia lub zaniepokojenia odbiorcy treścią ukazywanych i opisywanych wydarzeń, przypominanie o funkcjach kompensacyjnych sztuki czy też utożsamianie się z „przeciętnym" odbiorcą poprzez wskazywanie, iż krytyk posiada identyczny z nim „horyzont oczekiwań" i tożsamą skalę wartości[78]. Styl ten przeważnie preferował „zdroworozsądkowy" sposób prezentacji zdarzeń, co w praktyce oznaczało dążenie, by ukazywany w dziele fragment rzeczywistości był analogiczny do tego, jaki postrzegamy w tzw. „normalnej" percepcji, oraz „zdroworozsądkową" psychologię działania bohaterów opartą na zasadzie prawdopodobieństwa ich czynów i wierze w niezmienność związków przyczynowo-skutkowych. Popularna forma recepcji sztuki czy też „popularny styl odbioru", wymagają

[76] S. Witkiewicz, *Arnold Böcklin*, [w:] tegoż, *Pisma zebrane*, t. I, s. 578. Jak pisał Witkiewicz: „Böcklin jest głębokim myślicielem poetą, jest to jego zaleta niezależna od geniuszu malarza", *op.cit.*, s. 574.

[77] Por. *Współczesne kierunki malarstwa przez W. Gersona*, s. 9.

[78] „Popularny styl odbioru" dzieł malarskich staram się określić poprzez wypowiedź krytyków i artystów. Być może nie jest to poprawne metodologicznie, są to bowiem wypowiedzi „kwalifikowane", jednak obranie innej drogi skazywałoby nas na badania ściśle socjologiczne, czego w tej pracy chciałbym uniknąć. Wielość zgromadzonych wypowiedzi oraz częste powoływanie się w nich na powszechne systemy wartościowania i preferencji artystycznych pozwalają na pewne uogólnienia, które przybliżają nas do powszechnych gustów epoki.

oddzielnych badań, a w mojej pracy mogę jedynie wskazać na niektóre aspekty tego zagadnienia.

Pogoń za historyczną lub rodzajową anegdotą, teatralność, ukazywanie scen ocierających się o sadyzm i kryptopornografię były niejednokrotnie uznawane za cechy sztuki XIX wieku. W Polsce wprawdzie nie dochodziło do ekstremalnych w tym sensie rozwiązań, jednak często malowano i podziwiano dzieła wzruszające i „wyraziste" psychologicznie. Wierzono bowiem, tak jak W. Gerson, że miarą wartości sztuki jest wrażenie, jakie ona wywołuje i że zadaniem artysty jest wywołać w widzu taki nastrój duchowy, „jaki by odpowiadał i zlewał się niejako z nastrojem panującym na obrazie"[79]. Sztuka miała przede wszystkim podnosić narodowe uczucia, lecz niekiedy miała też prawo przynieść nieco ulgi i pocieszenia zniewolonym potomkom Assarmotha. Przykładowo w „Kłosach" z 1889 r. czytamy: „ten lazur morskiej zatoki ... te pełne harmonii kontury greckiej świątyni ... ta piękna hetera ukazująca tłumowi całe bogactwo wdzięków z klasycznym bezwstydem, cała malowniczość strojów, barw, gry słonecznych promieni ... wszystko to razem składa się na jakąś wizję rozkoszną, która napełnia widzów uczuciem błogości, o które tak trudno w naszych naprawdę niewesołych czasach"[80]. W obrazach poszukiwano „sympatycznej treści", częsta też była formuła „kto nie zna, kto nie pamięta" wskazująca na absolutną zgodność przeprowadzanych przez krytyków ocen z powszechnymi odczuciami widzów. Artystami, których wszyscy w XIX wieku w Polsce „znali i pamiętali" byli oprócz A. Mickiewicza, W. Pola, A. Malczewskiego, J. B. Zaleskiego — J. Kossak, J. Brandt, H. Siemiradzki i z wcześniej działających twórców M. Stachowicz i J. F. Piwarski. Lektura obrazów wymagała absolutnej pewności co do przekazywanych sensów zdarzeń i postaci, a wszelkie wahania w tej mierze świadczyły przeciwko dziełu i krytyk starał się, używając całej swej erudycji, je rozwiać. W korespondencji H. Rodakowskiego znajdujemy ciekawy przykład dążenia do całkowitej jasności znaczeń w trakcie odbioru

[79] Por. W. Gerson, *Znawstwo prawdziwe i rzekome w malarstwie*, s. 23 i H. Piątkowski, *Polskie malarstwo współczesne. Szkice i notaty*, Petersburg 1895, s. 148.
[80] „Kłosy" 1889, nr 1247, s. 362.

dzieła malarskiego, kiedy to M. Akielewicz pytał się malarza po obejrzeniu *Wojny kokoszej*: „Kto to jest ten pokorny biskup, na którego z pogardą pogląda królowa Bona? Czy to nie Zebrzydowski? Kto to jest ten butny szlachcic ze szpakowatą brodą i najeżonym wąsem... Kto to ten rycerz, który wpatruje się w biskupa, jakby mu wyrzucał, że pozwala sobie tak lekceważąco poglądać na monarchę, którego poważa cała Europa?"[81]. Popularny styl odbioru wymagał odpowiedzi na wszystkie te pytania, ponieważ uważano, że język malarstwa jest językiem bardziej zrozumiałym niż język literatury i jako taki powinien przemawiać do widza w sposób możliwie jednoznaczny i określony.

Już w połowie wieku A. Oleszczyński pisał, że „sztuki piękne posiadając język zarówno zrozumiały każdego kraju i mowy mieszkańcom, one to sposobem słodkim i uroczystym niekiedy łatwiej przemawiają do serc ludzkich aniżeli grube księgi"[82]. Sztuka prowadząca w „świat rozleglejszy", do krainy, w której „ustają wszelkie przypadkowości, mierności naszego zwykłego życia", gdzie „zapał tworzy cudy, a natchnienie łamie czego rozum nie złamie"[83], jednocześnie musiała być sztuką bliską w swej strukturze beletrystycznej prozie, bowiem bez wyraziście zarysowanych konfliktów moralnych oraz wprowadzenia pierwiastka „romansowego" nie mogła ona liczyć na powszechny odbiór (wyjątkiem są tu niektóre obrazy o tematyce historycznej, jednak i w nich konieczne było wyraźne prezentowanie i przeciwstawianie sobie racji moralnych oraz dążenie do finalnego rozwiązania). Chętnie też rozpoznawano po raz kolejny postacie z ulubionych tekstów literackich („któż nie zna Gerwazego"[84] itp.) i powszechne było „czytanie" obrazów na wzór lektury utworu sztuki słowa. Jednak najczęściej podkreślano, że sztuka polska, oprócz dążeń do ideału estetycznego, powinna dążyć do ideału narodowego. Wprawdzie wskazywano również na konieczność realizacji poprzez dzieła wartości czysto literackich lub malarskich, jednak przewaga sfery „ideologicznej" nad wyrazową była tak duża, że niejednokrotnie wybaczano artystom nieporadno-

[81] Podaję za: *Henryk Rodakowski i jego otoczenie. Korespondencja artysty*, oprac. A. Ryszkiewicz. Źródła do dziejów sztuki polskiej pod red. A. Ryszkiewicza, t. V, Wrocław 1953, s. 49.

[82] A. Oleszczyński, *O wpływie sztuk pięknych na rękodzieła i przemysł*, podaję za: *Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*, t. 2, s. 85.

[83] Jest to opinia J. Klaczki z 1857 roku, podaję za: J. Maciejowski, *Przedburzowcy*, s. 146.

[84] Por. „Kłosy" 1878, nr 677, s. 411. W „Tygodniku Ilustrowanym" z 1880 r. (nr 226) znajdujemy recenzję z obrazu K. Alchimowicza *Po żniwach*: „niski, starodawny dwór litewski nie odosobnił się od chat wykwintnym obyczajem, snadź razem z nimi pracuje i razem weseli się darem Bożym ... obrazek ten ożywiony ciepłym uczuciem niczadługo może będzie już obrazem przeszłości ... więc patrzy się na niego jak się czyta kartę z *Pana Tadeusza*, *op.cit.*, s. 259.

ści warsztatowe, jeżeli tylko realizowali dzieła o tematyce patriotycznej i rodzimej.

H. Rodakowski nakazywał wręcz kochać polskich malarzy za to, że pokazują światu „co za jędrna siła płynie w żyłach narodu, o którym dyplomacja zamilcza"[85], a recenzent z „Kłosów" pisał o płótnach F. Kostrzewskiego, iż „każdy z upodobaniem staje przed nimi, a nie zważając nieraz na brak wykończenia i rysunku, zachwyca się prawdą natury, postaci wprowadzonych na scenę"[86]. Religia patriotyzmu nie pozwalała na zbyt długie roztrząsanie walorów dzieła, jeżeli temat nie był „krajowy", a twórczość artystów malujących sceny z życia obcych nacji natychmiast spotykała się z pytaniem czemu nie malują scen rodzimych i „swojskich". Pytania te, które przez całe życie niepokoiły H. Siemiradzkiego, stawiano i innym twórcom, a zakreślony przez nie „horyzont oczekiwań" wyłączał z popularnego obiegu takich malarzy, jak A. Gierymski. Podobnie działo się na gruncie literatury, gdzie największą estymą cieszyły się, oprócz popularnych romansów, wierszowane gawędy oraz liczne „szkice i obrazki", które później ustąpiły miejsca dziełom K. Szajnochy i H. Sienkiewicza, bowiem jak pisał B. Chlebowski: „nie forma artystyczna ... nie naukowa wartość utworu, lecz doniosłość odbitych w nim pojęć i uczuć, siła, wierność i piękno w ich odtwarzaniu, wpływ, jaki wywarł na ogólny zakres życia ... stanowić winny o znaczeniu danego dzieła dla literatury"[87].

Wypowiedź B. Chlebowskiego stanowi dogodne wprowadzenie do analizy najistotniejszego z dziewiętnastowiecznych, polskich „stylów odbioru" – stylu preferującego „swojskość" i rodzimość". Dla stylu tego trudno jest znaleźć jednoznaczną nazwę, ponieważ był on przede wszystkim najistotniejszym elementem „stylu popularnego", często wyrażano go poprzez rozbudowane, „przyliteracke" wypowiedzi, nie bez wskazań na kompensacyjną funkcję pełnioną przez sztukę. Nie chciałbym w tym momencie wracać do wielokrotnie omawianych programów sztuki narodowej oraz do realizacji tych programów w okresie późniejszym. „Swojskość",

[85] H. Rodakowski, *Odczyt o malarstwie wygłoszony 5 III 1877 roku*, Lwów 1877, s. 29.
[86] „Kłosy" 1872, nr 349, s. 171.
[87] Podaję za: H. Markiewicz, *Polska nauka o literaturze*, s. 99.

„rodzimość" i „narodowość" traktuję tu jako wyraz ówczesnej „poetyki odbioru", a nie cechę strukturalną samego dzieła lub przedmiot intencjonalnych zabiegów jego twórcy. Zacznę od opinii być może peryferyjnych, jeżeli chodzi o ich znaczenie dla sztuki polskiej omawianej epoki, lecz bardzo znamiennych dla ówczesnej „religii polonizmu"[88], ponieważ odnoszących się do umiłowania rodzinnej ziemi i jej krajobrazów.

Powszechnie znany jest kult ziemi ojczystej szerzony przez pierwszych szermierzy walki o sztukę narodową. W. Pol, S. Goszczyński, M. Grabowski, J. I. Kraszewski i wielu innych głosiło, że bez poznania własnego kraju niemożliwe jest stworzenie „szkoły narodowej" w sztuce. Echo tych sądów znajdujemy w wypowiedziach malarzy, którzy aż do lat siedemdziesiątych wręcz nie dostrzegali uroków ziemi innej niż rodzinna, a wtedy gdy malowali włoskie lub francuskie pejzaże odczuwali wyrzuty sumienia, że ulegają tak kosmopolitycznym zachciankom. Interesujące przykłady tego typu postawy znajdujemy w korespondencji J. Szermentowskiego, A. Chmielowskiego, J. Chełmońskiego, S. Witkiewicza, S. Masłowskiego i innych. Artyści ci przedkładali uroki Karpat ponad piękno okolic Paryża lub Pirenejów, a w kraju byli doceniani głównie za to, że „zawsze malowali krajobrazy swojskie"[89] i nawet po śmierci żyli we wspomnieniach jako „talenty na wskroś nasze ... zmarłe ... z przytomną tęsknotą do ojczystej ziemi"[90].

Nawoływania krytyków, by nie szukać interesujących tematów do obrazów daleko, lecz by dostrzegać je w poetyckich widokach Wołynia, Litwy lub Tatr owocowały licznymi płótnami rodzajowymi, a „polska choroba" patriotyzmu sprawiała, że chwalono nie tylko swojskość ukazywanych scen, lecz również podkreślano rodzimość samych artystów czy nawet środków technicznych, jakimi się w swej pracy posługiwali. Jak pisał J. F. Piwarski o wykonanych przez siebie albumach graficznych: zrobione zostały one według „źródeł wyłącznie swojskich i na papierze z fabryk swojskich ... nikt obcy się ręką swą dzieła tego nie dotknął"[91].

[88] Jest to określenie proponowane przez T. Parnickiego, por. M. Janion, *Artysta romantyczny wobec narodowego „sacrum"*, s. 24.

[89] Jest to opinia o malarstwie J. Szermetowskiego w „Tygodniku Ilustrowanym" 1876, nr 39, s. 203.

[90] „Biesiada Literacka" 1877, nr 61, s. 136.

[91] Podaję za materiałami zgromadzonymi w dziale „Słownika artystów polskich" w Instytucie Sztuki PAN.

Sądząc z licznych wypowiedzi sytuowano wówczas artystów na skali zbliżania się lub odchodzenia od sztuki uznawanej za narodową. Na przykład F. Kostrzewski wspominając twórczość J. Szermentowskiego pisał, iż „szkoda, że zatracił (on) oryginalność w swoich pracach, ale te które w kraju zostały przemawiają poezją, swojskością i pięknem kolorytu"[92], a samego Kostrzewskiego często obdarzano mianem „artysty rodzimego", któremu nikt nie dorówna „w poczuciu swojskiej typowości, gdy kreśli naszego chłopa, szlachcica, ekonoma, żyda"[93]. Zadaniem twórców narodowych było obrazowanie ducha polskiego, a ci, którzy wyrzekli się rodzimych tematów, skazani byli na zapomnienie[94].

Podobna postawa wobec sztuki i tych, którzy ją tworzyli obowiązywała na gruncie literatury, gdzie często wyjazd za granicę traktowano jako źródło wszelkiego zła, ponieważ „palmy po polsku nie rozumieją"[95] i dopiero powrót na ziemię ojczystą pozwalał artyście odrodzić się, jak mitycznemu Anteuszowi, po to, by po wszystkich doświadczeniach włączyć się w nurt powszechnie aprobowany i doceniany. Nie były to jednak tylko podyktowane konwencją literacką gesty. Z podobnymi opiniami spotykamy się w powstającej w epoce korespondencji oraz w licznych pamiętnikach, które dowodzą, że znajdującym się na emigracji Polakom towarzyszyła nieustannie świadomość zniewolenia ich Ojczyzny nie pozwalająca im na podziwianie piękna Italii lub zachwyty nad „czystą pięknością" sztuki antycznej[96]. Jeszcze w 1882 r. B. Prus pouczał rodzimych artystów, że „trzeba włoskie niebo i ruiny zostawić Włochom, angielskie polowania Anglikom, a samemu wziąć się do obserwacji naszego nieba, naszych piasków, sosen, wierzb, podwórek i chałup, za którymi tak tęsknimy na obczyźnie. Wtedy tylko kraj dojdzie do posiadania polskiej sztuki i polskiego stylu w wyrobach"[97].

Romantyczne dążenie do stworzenia sztuki narodowej, będącej obrazem ziemi rodzinnej i zamieszkującego ją ludu, w zmienionych warunkach stało się podstawą weryzmu w sztuce i programu tak

[92] F. Kostrzewski, *Pamiętnik*, s. 27/8.
[93] „Kłosy" 1889, nr 1247, s. 315.
[94] Wyjątek stanowił tu H. Siemiradzki, o którym pamiętano, lecz którego nieustannie zachęcano, by podjął się malowania obrazów o rodzimej tematyce. Na wieść, że malarz być może podejmie się pracy nad obrazem ukazującym sceny z życia ostatniego z Jagiellonów recenzent z „Kłosów" pisał, że za to „niesiemy mu słowa serdecznej podzięki ... że nie pierwszy już raz daje świadectwo miłości do rodzinnego gniazda", „Kłosy" 1882, nr 908, s. 331.
[95] M. Bałucki, *Heraklesowe drogi*, [w:] tegoż, *Nowele i obrazki*, Warszawa 1884, t. II, s. 288.
[96] Na przykład J. I. Kraszewski już wyjeżdżając z kraju do Włoch czuł się tak, jakby popełniał jakieś przestępstwo, a zwiedzając okolice miasteczka Reggio uświadomił sobie, że „wszakże to nasz litewski jakbyś go widział borek sosnowy na piasku! Powiał wiatr (sosny) szumią jak nasze i kraj się serdecznie przypomniał". Por. J. I. Kraszewski, *Kartki z podróży*, t. I, s. 251.
[97] Jest to opinia z 1882 r., podaję za: S. Melkowski, *Poglądy estetyczne i działalność krytycznoliteracka Bolesława Prusa*, s. 46.

upragnionego przez pokolenia artystów, filozofów i krytyków „stylu narodowego". Sądząc z recepty dawanej przez B. Prusa „swojskość" i „rodzimość" to nadal — tak jakby przez kilkadziesiąt lat, jakie upłynęło od wypowiedzi W. Pola, J. I. Kraszewskiego i S. Goszczyńskiego nic się nie zmieniło — przysłowiowe sosny i laski, chałupy i wierzby, wraz z właściwym tylko tym regionom światłem i kolorytem wód i nieba. Stereotyp polskości wypracowany w latach czterdziestych i pięćdziesiątych funkcjonował więc i w latach osiemdziesiątych, a M. Konopnicka zwracając się w 1887 r. do imaginatywnego malarza pisała: „Taką mi wioskę wymaluj w dolinie / Od zbóż wesołą, a od jodeł smutną / Niechaj się cała chowa w jarzębinie / Niech na jej łąkach siwe leży płótno"[98], kreśląc raz jeszcze wizerunek rustykalnej Polski zamieszkałej przez szczęśliwych Słowian kultywujących „kwiat poezji na swojskim zagonie"[99].

Dominujący w kraju „duch miłości do tego co swojskie"[100] powodował, że artyści z dumą przyznawali, iż są twórcami rdzennie rodzimymi. F. Kostrzewski w *Pamiętniku* pisał, że „będąc ciągle w kraju, kraj tylko rozumiem, krajowe postacie i krajowe okolice tylko maluję i zdaje mi się w rysunkach najczytelniejszym dla swoich zostałem"[101], a podobne uwagi znajdujemy w zamieszczonym w „Tygodniku Ilustrowanym" życiorysie J. F. Piwarskiego, gdzie czytamy, że był on „artystą czysto polskim ... za granicą mało przebywał, nie kształcił się jak inni, we Włoszech, lecz na żywiołach wyłącznie krajowych i wszystko ... winien był sam sobie"[102]. Ksenofobię łączono zatem z romantycznym kultem geniusza, który nie bacząc na wzory i nauczycieli czerpie bezpośrednio z podniet, jakie daje natura. Po okresie „medialnego" traktowania dzieł takich malarzy jak M. Stachowicz, J. F. Piwarski, F. Kostrzewski żądni zaistnienia sztuki narodowej krytycy doszli do wniosku, że wraz ze wzrostem zalet czysto artystycznych i technicznych malarstwo polskie „równocześnie potęgowało w tym samym stopniu swą narodowo-idealną treść"[103], a podobne poglądy na gruncie badań

[98] M. Konopnicka, *Poezje, seria trzecia*, Warszawa 1887, s. 167.

[99] Jak pisał J. Zachariasiewicz: kwiat prawdziwej poezji rośnie „na swojskim zagonie, w zaciszy chat wieśniaczych" i stamtąd też powinni czerpać natchnienie piewcy narodowi. Por. J. Zachariasiewicz, *Sebastian Klonowicz. Obraz z ciernistego życia wieszcza*, Chełmno 1862, s. 32.

[100] Tak określa stan sztuki malarskiej w Polsce K. Chłędowski, por. K. Chłędowski, *Sztuka współczesna i jej kierunki*, s. 118.

[101] F. Kostrzewski, *Pamiętnik*, s. 98.

[102] „Tygodnik Ilustrowany" 1860, nr 13, s. 98.

[103] Por. *Katalog Ilustrowany Wystawy Sztuki Polskiej*, s. IX.

168. C. Jankowski,
Powrót bocianów,
1889

literackich prowadziły do wniosku, że np. M. Bałucki nie naśladując nikogo i będąc talentem rodzimym już przez to samo musiał być pisarzem oryginalnym[104].

W 1893 r. W. Marrené-Morzkowska wspominając T. Lenartowicza pisała, że „są epoki w życiu narodów, w których mniej znaczy siła talentu niż siła charakteru, mniej głębia myśli niż siła uczucia, bo przypadło ludziom w udziale walczyć nie już w imieniu umysłowych prądów i przekonań, ale wprost w imieniu tych elementarnych praw, które być powinny zasadniczym wyrazem cywilizacji, a które jednak pogwałcone są w końcu dziewiętnastego stulecia jak za barbarzyńskich czasów" i dalej: „wśród narodu znajdującego się w tak strasznym położeniu zupełnie inne niż w normalnych krajach muszą być wymagania literackie. Mało interesuje nas forma, gładkość wiersza, bogactwo opisów, głębokość myśli, czyli to wszystko, co stanowi wartość poezji u szczęśliwych narodów. Nam chodzi głównie o to, z jaką siłą poeta zaznaczyć zdołał nasze krzywdy, cierpienia, uczucia"[105]. Ten zbyt długi może cytat jest nam jednak niezbędny jako dowód na to, że w zniewolonej Polsce panowały inne artystyczne prawa niż w pozostałych krajach Europy oraz że powstały w myśl takich wskazań areopag twórców narodowych musiał być siłą rzeczy daleki od późniejszych „formalnych" ocen. Siła uczuć patriotycznych, umiejętność oddziaływania na sumienia czytelników, swojskość tematyki i przystępność alegorii decydowały o odbiorze sztuki w kraju w XIX wieku. Stąd tak oszałamiające kariery takich pisarzy i poetów jak J. B. Zaleski, T. Lenartowicz, A. Pług, J. I. Kraszewski i później H. Sienkiewicz, a o prawdzie zawartej w przytoczonym fragmencie wiedział doskonale, choć nie chciał się jej poddać, odrzucony przez epokę C. K. Norwid, gdy pisał, że nie wolno „czytać utworów narodu nieszczęśliwego tymi oczyma, którymi się utwory poetów tryumfujących czytają"[106].

C. K. Norwida odrzucono dlatego, że idea podnoszenia ludowych natchnień do „potęgi przenikającej i ogarniającej ludzkość całą, podnoszenia ludowego do ludzkości nie przez ... koncesje

[104] „Tygodnik Ilustrowany" 1884, nr 95, s. 258.
[105] Podaję za: *Głosy o Lenartowiczu*, s. 274/5.
[106] Podaję za: M. Janion, *Czas formy otwartej*, Warszawa 1984, s. 302.

formalne, ale przez wewnętrzny rozwój dojrzałości"[107] była zbyt skomplikowana i możliwa do realizacji jedynie poprzez dzieła wybitne, podczas gdy codzienność domagała się chwytliwych, wzruszających, rodzimych tematów i przystępnego ich opracowania. Sztuka, która miała trafić do ogółu, musiała być swojska i to swojska właśnie „zewnętrznie", a nie dzięki wynikaniu z ducha metafizycznej ludowości przekształcanej w zdobycze ogólnoludzkie. Jak pisał T. Lenartowicz: „mnie to cieszy co swojskie, co nasze"[108] i ta deklaracja poety, który przez całe życie występował w obronie rodzimości, religijności i prostych, sielskich uczuć ukazywanych przez sztukę jest niewątpliwie najkrócej wyrażonym programem głoszonym przez ówczesnych, polskich artystów. „Rodzimość" to składnik nie tylko programów literackich, lecz i sposób wartościowania konkretnych utworów. W imię „rodzimości" S. Goszczyński i członkowie redakcji „Ziewonii" odrzucili twórczość A. Mickiewicza, oskarżając poetę o obcość wobec literatury narodowej i „cechy cudzoziemskiego wykształcenia"[109], w imię „rodzimości" oceniano też negatywnie na przykład *Kollokację* S. Lama pisząc, że wprawdzie jest w niej „miejscowy koloryt, ale nie ma ... jeszcze zupełnie uchwyconych rysów narodowego życia"[110]. Literatura będąca „kwiatem krajowej rośliny" powinna była, podobnie jak sztuki plastyczne, jak to określał H. Sienkiewicz, „stać na gruncie narodowym"[111], a pełnione przez nią funkcje kompensacyjne miały odnosić się zarówno do przeszłości, jak i do przyszłości, by „pierwiastek plemienny", świadczący o życiu narodu, przetrwał nienaruszony i mógł wykwitnąć na wolnym gruncie odrodzonej Ojczyzny. Sądząc z dziesiątków wypowiedzi literatura obok religii i języka była traktowana jako ostoja polskości, a sztuki plastyczne, które miały zastąpić ją w „pokrzepianiu serc" miały też przejąć narodowe przesłanie zawarte pierwotnie w wyrażającej ducha narodu poezji romantycznej. Dziewiętnastowiecznym „stylom odbioru" towarzyszyło nieustannie zaklinanie materii, by stała się krainą ducha oraz sztuki, by zrodziła obrazy godne potęgi słowa.

[107] Jest to fragment *Promethidiona* C. K. Norwida. Por. na ten temat uwagi S. Morawskiego w artykule *O polskiej teorii i krytyce artystycznej w latach 1830 – 1860*, [w:] tegoż, *Studia z historii myśli estetycznej XVIII i XIX wieku*, s. 176 i n.

[108] Podaję za: *Głosy o Lenartowiczu*, s. 232.

[109] Por. na ten temat uwagi M. Janion w książce *Gorączka romantyczna*, s. 155 i n.

[110] Jest to opinia o *Kollokacji* wygłoszona w powieści A. Niewiarowskiego pt. *Rotmistrz bez roty*, podaję za: A. Niewiarowski, *Rotmistrz bez roty*, Warszawa 1855, s. 95.

[111] Podaję za: J. Krzyżanowski, *Henryka Sienkiewicza żywot i sprawy*, Warszawa 1966, s. 106.

Jak czytamy w bezimiennym *Pamiętniku* powstałym w epoce: „naród, politycznie umarły, śpiewał wielki poemat tęsknoty i wskrzeszał w pieśni cały zastęp postaci. Ale mu nie dosyć na tym było, tęsknił te cienie ujrzeć w kształtach i kolorach, chciał widzieć swoich husarzy skrzydlatych, ułanów, krakusów, swych królów i hetmanów"[112].

Literaturze potrzeba była zatem wizualizacja, a czynnikiem ożywiającym ducha narodu miała być jego heroiczna przeszłość, której poczynając od osiemnastego wieku wyznaczano ważną rolę w kształtowaniu programów mających na celu ożywienie świadomości narodowej.

W pierwszym tomie *Haliczanina* autor *Zabytków starożytnej poezji słowiańskiej*, tłumacz *Rękopisu królodworskiego* – L. Nabielak – pisał, że „trzy są moim zdaniem źródła do czerpania czystych pojęć o narodowości ... pierwsze stanowią podania i pieśni gminne ... drugim źródłem ... jest badanie ducha narodu z dziejów przeszłych i położenia obecnego ... trzecim na koniec źródłem... są starożytne zabytki poetyczne rozmaitych pokoleń słowiańskich"[113]. W wypowiedzi tej możemy dostrzec zarówno podsumowanie preromantycznych zasad oceniania w sztuce „kunsztu narodowego" i wiary, że literatura uratuje polską odrębność narodową, jak i przeświadczenie, że historia jest jednym z najważniejszych źródeł, z którego winna czerpać rodzima sztuka. Stąd tak duża popularność tematyki historycznej w programach sztuki narodowej i w formowaniu kryteriów ocen kolejnych dokonań J. Suchodolskiego, A. Lessera, J. Kossaka, J. Brandta, J. Matejki oraz na gruncie literatury dzieł np. K. Szajnochy czy H. Sienkiewicza. Stąd też taka popularność scen historyczno-rodzajowych na łamach polskich czasopism ilustrowanych wręcz zaludnianych przez dziesiątki husarzy, lisowczyków, podjazdów pancernych, odbić jasyru, branek tatarskich, walk konfederatów i potyczek ze Szwedami. Teraźniejszość odbierano jako czas skalany „brudnym materializmem" i „mgławą codziennością", podczas gdy w przeszłości „rozgrywały się wypadki i wy-

[112] Podaję za: K. Sroczyńska, *January Suchodolski*, Źródła do dziejów sztuki w Polsce pod red. A. Ryszkiewicza, t. XII, Wrocław–Warszawa–Kraków 1961, s. 13.

[113] Podaję za: K. W. Wójcicki, *Pamiętniki dziecka Warszawy*, s. 460.

stępowali wielcy ludzie", były „wielkie charaktery, wielkie zbrodnie i wielkie poświęcenia"[114]. Dlatego ci artyści, którzy opiewali wielkość przeszłości szczególnie dobitnie, byli traktowani jako twórcy narodowi. Jak pisano o K. Szajnosze: „jako gorący patriota polski wyczuwał doskonale tętno marzeń i dążeń narodowych i w sposób bardzo zręczny i nie rzucający się w oczy starał się nawiązać w swych pracach do problemów nurtujących w danych latach społeczeństwo"[115], a podobne opinie możemy znaleźć w ocenach dzieł A. Lessera, J. Suchodolskiego, J. Kossaka i J. Matejki, o których sądzono, że przywracają Polakom poczucie dumy narodowej i że przejęli po poetach obowiązek pracy „na rodzinnym zagonie"[116].

Badając programy wielu organizacji i pism powstających w Polsce w wieku XIX widzimy jak często podkreślano w nich aspekt patriotyczno-narodowy oraz jak często (jak w „Przyjacielu Ludu") wymagano od sztuki, by nam „ducha swego czasu, obraz swego kraju, przyszłość swego narodu" przedstawiała[117]. Celem Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych było „popieranie prac oryginalnych, wykonanych przez artystów krajowych ... czerpanie z natury i historii narodu"[118], a w deklaracjach programowych „Tygodnika Ilustrowanego" czy krakowskiego „Świata" pisano o potrzebie ukazywania „zabytków i pamiątek krajowych", typów ludowych, kostiumów i ubiorów oraz o konieczności tworzenia „ilustracji czysto polskiej ... by podawać czytelnikom produkt swojski"[119].

W opublikowanym w „Kłosach" artykule pt. *Współczesne malarstwo polskie* autorka – R. Tirszowa podzieliła malarzy polskich na dwie grupy – na twórców narodowych i indyferentystów. R. Tirszowa do pierwszej grupy zaliczyła J. Kossaka, J. Brandta, J. Matejkę, braci Gierymskich, A. Kowalskiego, J. Chełmońskiego wskazując, że w Polsce, jak w całej Słowiańszczyźnie, rozkwit malarstwa został poprzedzony rozkwitem poezji oraz że już w twórczości takich artystów, jak W. Smokowski, J. Szermentowski, W. Łuszczkiewicz zauważalne było, że czerpią oni pomysły do swych ob-

[114] Jest to opinia H. Sienkiewicza, podaję za: J. Krzyżanowski, *Henryka Sienkiewicza żywot i sprawy*, s. 121.

[115] Jest to opinia z 1849 r. podaję za: S. M. Kuczyński, *Wstęp* do: K. Szajnocha, *Jadwiga i Jagiełło*, Warszawa 1969, s. 56.

[116] Jest to fragment recenzji z wystawy prac A. Lessera zamieszczonej w „Kłosach" 1885, nr 1041, s. 369. Jak pisał recenzent: A. Lesser „jakkolwiek nie był czystej krwi polskiego pochodzenia przejął się do głębi myślą swojską, poczuciem obywatelskości, wessał w siebie naszą tradycję dziejową, ten duch obywatelski niezwykle uzacnia i podnosi postać artysty w dzisiejszych czasach ... w warunkach rozwoju naszej sztuki takie przymioty są cenne na równi z talentem, a nawet nieraz cenniejsze, bo i cóż krajowi z ludzi, którzy błyszczą na świetnym horyzoncie sztuki ogólnoeuropejskiej, a opuszczają święty obowiązek pracy na rodzinnym zagonie".

[117] Por. M. Warkoczewska, *Malarstwo i grafika epoki romantyzmu w Wielkopolsce*, s. 70.

[118] Podaję za: J. Wiercińska, *Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie*, s. 38.

[119] Por. „Tygodnik Ilustrowany" 1860, nr 1 oraz pracę A. Zygi, *Krakowskie czasopisma literackie drugiej połowy XIX wieku (1860–1895)*, s. 254 (o „swojskości" ilustracji zamieszczanych w „Świecie" pisał Z. Lubelski).

razów z „życia narodowego". Tirszowa próbując scharakteryzować polskie malarstwo narodowe wskazywała, że nigdy nie zniżyło się ono „do poziomu wstrętnego naturalizmu" oraz że „unikając tendencyjnego przedstawiania wszelkich socjalnych kontrastów najchętniej czerpie ono temat z życia bieżącego lub też z przeszłości przedstawiającej nieprzebrane bogactwo"[120]. Autorka nie wymienia niestety malarzy uznanych przez nią za „indyferentystów", podobnie jak milczenie okrywało w XIX wieku wszystkich tych, którzy współpracowali z zaborcą. Czytelnik i widz domagający się sztuki narodowej nie tolerował bowiem odchodzenia od romantycznego kanonu jedności pomiędzy życiem artysty a jego twórczością. Narodowy nastrój, temat, widok, narodowa historia i narodowe kajanie się za grzechy wyrażane początkowo przez medium literackie, później przeniknęło do sztuk plastycznych, których kolejni koryfeusze ulegali dziewiętnastowiecznej „religii polskości". Romantyczna koncepcja narodu jako całości wyrastającej z przeszłości i posiadającej cechy niepowtarzalne, wyrażające się w prawach, instytucjach, obyczajach, preferująca irracjonalne więzi pomiędzy członkami oparte na zasadzie solidaryzmu i metafizycznej, duchowej wspólnoty[121], owocowała w sztuce dziełami uznanymi za rodzime i narodowe, których powstanie poprzedzały liczne wystąpienia i prognozy, i które musiały powstać, by naród zachował swą tożsamość. Badając sztukę polską tej epoki zauważamy jak wielu wówczas działało twórców, którym, by użyć określenia A. Dygasińskiego: „Ojczyzna szeroki świat zamknęła" i którzy „nawet poprzez łzy swoje w niej tylko szczęście dla siebie znajdowali"[122], a ten typ świadomości artystycznej musiał również znaleźć oddźwięk w funkcjonujących wówczas „stylach odbioru".

J. Bołoz-Antoniewicz oceniając pod koniec wieku XIX stan malarstwa polskiego i starając się zrekapitulować przemiany, jakim sztuka ta podlegała przez całą minioną epokę, wskazywał na relacje pomiędzy sztuką obrazu i literaturą. Według tego badacza malarstwo początkowo „z dziwnie naiwną niedojrzałością chwyta-

[120] R. Tirszowa, *Współczesne malarstwo polskie*, „Kłosy" 1889, nr 1265, s. 203 (jest to przedruk artykułu zamieszczonego w czasopiśmie „Slawianskije Izwiestia").

[121] Por. na ten temat uwagi B. Skargi w książce *Narodziny pozytywizmu polskiego 1831–64*, Warszawa 1964, s. 14 i n.

[122] Podaję za: J. Z. Jakubowski, *Zapomniane ogniwo. Studium o Adolfie Dygasińskim*, Warszawa 1978, s. 159.

lo się tematów naszej wielkiej poezji", by później nie tylko uzupełniać wielką literaturę romantyczną, ale „nutę tam uderzoną ciągnąć dalej i potęgować"[123]. Omawiając kolejne sfery korespondencji pomiędzy sztukami słowa i obrazu chciałem udowodnić, że opinia wygłoszona przez J. Bołoza-Antoniewicza jest prawdziwa i że sztuka polska, pokonując kolejne bariery czasu i zmieniających się wraz z nim oglądów świata, przez cały wiek XIX pragnęła być wyrazicielką „serca narodowych dziejów" i pocieszycielką strapionych potomków Assarmotha, którzy wierzyli w heroizm przeszłości i wolną przyszłość, a teraźniejszość pojmowali jako okres próby i odkupienia grzechów. Romantyczna religia patriotycznego czynu sprzyjała przemianie „poezyjno-muzycznego" charakteru narodu polskiego w usposobienie „malarskie" – preferujące siłę, tężyznę, barwność i swojskość. Malarstwo jako sztuka zastępująca poezję w hierarchii czynów narodowych starało się tę rolę do końca omawianej epoki wypełniać i nutę wygraną przez romantyczną poezję potęgować i modulować tak, by nie zaginęła.

[123] J. Bołoz-Antoniewicz, *Historia, filologia, historia sztuki*, s. 33.

THE SISTER ARTS

PAINTING AND LITERATURE IN THE SECOND HALF OF THE 19th CENTURY

SUMMARY

The first chapter of this book focuses on the idea of correspondence between arts as it functioned in the Polish artistic critique of the years 1840 – 1890. In Poland the idea was borrowed from the writers of the *Sturm und Drang Periode* (Novalis, F. Schlegel etc.) and, originally, related to the dominant position of poetry in the artistic hierarchy. Later on, the idea permeated the writings devoted not only to literary works but also to fine arts (this includes K. Stattler, A. Czajkowski, H. Cegielski, J. Kremer) by relating to the common conviction concerning the spiritual origin and aims of art. Moreover, the idea of correspondence was enhanced by the pictorial in verbal art and the poetic in painting, as well as by the belief in inspiration as the common source of painting and literature. These ideas became particularly evident in the views of such famous Polish critics and writers as J. I. Kraszewski and M. Grabowski. In this chapter I emphasize the conservatism of the Polish artistic critique. Disregarding G. E. Lessing's remarks, throughout the whole period, the critique believed that the arts "were holding hands", it emphasized the special importance of the moral aspect as well as defined the value of an artefact in terms of its relation to an absolute concept of beauty (cf. the articles and theses by H. Struve). The 1860s were recognized as ground-breaking for the Polish fine arts as they adopted the functions and forms so far restricted to literature: "create to give heart", "lofty style", pathos, strong involvement in national matters. At the same time, this decade is marked by a growing interest in the autonomy of arts (W. Pol, C. Godebski) and the influence of H. Taine's aesthetic concepts; the latter becomes evident in the criticism of S. Witkiewicz and A. Sygietyński. However, even the most ardent advocates of autonomy wrote on the "painterly in literature" (e.g. S. Witkiewicz). They employed, in their

literary works, the descriptive techniques based on correspondence and thus closely related to the pictorial rendering of reality (B. Prus). An identification of verbal art and fine arts was fascilitated both by the tendency to idealize nature and by the transposition of genological differentiations from fine arts to literature (e.g. "sketches and pictures", "water-colours", "pastels" as names given to verbal forms). After 1890 these tendencies were only strengthened and thus constantly reminded of the spiritual origin of this correspondence. From an evaluating category, useful in the analysis of concrete works, it became an almost mystic cognitive instrument applied to the most outstanding contemporary literary texts and paintings.

The second chapter is devoted to the characterological "types" in literature and painting. Here, I point out that in the 19th century these ancient categories still maintained an artistic and cognitive value. Vital aspects of human nature were revealed through types, which determined the techniques of rendering numerous characters both in literature and painting. The search for a "dominant feature" to represent people and epochs encouraged the search for dominating and sociologically representative characteristics for the inhabitants of the dramatic works. Apart from the well-known historical personages, such as J. Ch. Pasek, also certain characters from the most popular, at that time, literary works such as *Maria* by A. Malczewski, *Mister Taddeus* by A. Mickiewicz and *Mohort* by W. Pol, were recognized as "types" in the 19th-century Poland. Types were also to be found in domestic literature, which painted to the necessity of discovering the contemporary variants. The dominant "type" or "character" of an epoch could be fully grasped only by a genius (quoted examples often included the characters created by Cervantes and Goethe). Several differentiations were made among the types: country versus urban, provincial and from the capital, old and contemporary. All those differentiations had their concrete realizations in literature and painting no matter whether they were influenced by the authors of the 18th century treatises on physiology or by such authorities as Hegel and Taine. In the 19th century types appeared in the context of purpose-oriented literature and introduced the dynamic as well as the socially representative into both art and literature. "Types" are present in the works of both J. P. Norblin, A. Orłowski, J. F. Piwarski and J. Brandt, F. Tepy, J. Chełmoński or even W. Tetmajer. Up to the end of the century the preference was for "types" from the purely and originally Polish regions (the eastern borderline of the Republic, Podhale) and they were also related to a sociologically-oriented analysis of contemporary life (e.g. *The Town*, a cycle published in *Wędrowiec*, a periodical edited also by S. Witkiewicz and A. Gruszecki). To conclude the discussion of the function of 'types' in art and literature, I stated that in the 1890s there appears a withdrawal from the use of super-individual "types" or "characters" and a movement to-

wards individually conceived, psychologically complex figures of the modernist art.

Further on I discuss the literary and pictorial "physiologies" – a form popular in Europe since the 40s of the nineteenth century and represented by the works of F. Kostrzewski, L. Kunicki, A. Bartels and C. K. Norwid in Poland. "Physiologies" were a combination of literary text and accompanying illustrations. One of the most expansive literary forms, they confirmed their presence with the names of such famous writers of the epoch as Ch. Dickens, H. Balzac and H. Daumier. 'Physiologies' combined vivid narration with an attempt to analyse society in the almost sociological terms of "types" and "characters". In Polish art, the "physiological" rendering of the Old Town, The Saski Garden as well as the market behind the Iron Gate in Warsaw are particularly frequent. Descriptions of these places with theirs characteristic scenes and figures remain omnipresent artistic motifs up to the end of the discussed period. Although sometimes the morally-oriented and schematic choice of events and characters was abandoned for the sake of an objective, artistically interesting report (e.g. B. Prus), the "physiologies" reminded, most frequently, of semiartistic brochures or "comics" rather than of independent artefacts. In this chapter I also propose that the "physiologies" based on literary grounds – despite their formal and semantic poverty – can be useful as generic models in the analysis of seemingly unrelated works, such as e.g. some paintings by A. Gierymski, the short stories by W. Gomulicki, illustrations by M. E. Andriolli, S. Witkiewicz, W. Podkowiński, S. Maslowski and others.

The following chapter concentrates on a concrete literary kind in the 19th century, namely on the "sketches and pictures". Originally not highly estimated, especially by the descendants of the romantic formation (e.g. J. Klaczko), they become one of the most important genological formulae of the period. "Sketches and pictures" comparable with genre-painting, related to what was called "the Flemish" in contemporary art: a tendency towards, a mimetic, documentary and detailed rendering of reality. The literary "sketches and pictures" were characterized by fragmentariness as the principle of composition, by a direct contact with the reader resulting in a shattered illusion of the represented world as well as by an attempt to "paint" with words "pictures taken from life" (J. Dzierzkowski). The emphasis was on the reality of the depicted events, on the sketchy rendering and the one-dimensional characters. The literary titles of "sketches and pictures" were often enriched by terms borrowed from the fine arts ("water-colours", "pastels" etc). Moreover, quite frequently, the "sketches and pictures" were very close to the already discussed "physiologies" with their typology of characters and the pursue of the sociologically representative. Several types were differentiated: „pictures from nature", "contemporary", "real", "from the past", "historical" and "journeys", "from Poland", "from times and places". The past was conceived

as heartfelt history containing beneficial and morally-sound examples supporting the faith in national liberation. The numerous descriptions in terms of pictures from travels over the once Polish lands were subjected to analogous aims (cf. the special importance of the texts by J. I. Kraszewski and W. Pol). There was a gradual passage from the metaphorical-mystical interpretation of the land and its inhabitants towards an objective description. The literary "sketches and pictures" combined the objective "picture" – a mimetic rendering, approaching the concept of art as compared to a mirror walking along the road. Here the "religion of patriotism" joined the wish to stop the passing time. In the course of the following years the conservative form ventured to change only its heroes: the Bar confederates, hussars and Cossack horsemen from the 1870s were substituted by petty clerks, urban and village proletariat. During debates on the generic features of both literary and pictorial "sketches", there appeared a tendency to acknowledge their autonomy in opposition to the complete academic or epic work.

In chapter six I focus on the presentation of the generically common both in literature and fine arts. My special attention was drawn to the relations between the pictorial "genre" and the contemporary prose. The 19th century recognized certain correspondences: genre-painting was to correspond to the novel, historical painting to the historical novel and landscape painting to the pastoral. The adherents of these concepts often associated the domestic, or the "genre", with the homely and the national and therefore, in their discussions, they often deviated from the traditional, academic and rhetorical hierarchy of genres. The domestic was questioned, on the grounds of utilitarianism, by the romantic descendants who considered it unworthy of the real, artistic national school (as for example N. Żmichowska). There emerged a visible doubleness of attitudes: on the one hand, the artistic practice with its literary and pictorial artefacts favouring the domestic and, on the other hand, a theoretical preference for the "high" historical and religious subjects. As a result some critics (e.g. J. Mycielski, S. Tarnowski) placed the domestic in the lower regions of their hierarchies. The reflection on the domestic was accompanied by an uncertainty concerning both its aims and its differentiating formal features. This, however, did not disturb the evaluation of concrete literary and pictorial artefacts. The domestic element itself was present in verbal and pictorial works of art; both before and after the middle of the 19th century. Such artists as F. Kostrzewski, H. Pillati, J. Szermentowski and A. Kotsis tried to reconcile the domestic with the tendency to create national art. Later artists often referred to the Pan-European models defined by the works of J. Breton, L. Knaus or F. Defregger. Genre-painting was close to what N. Żmichowska described as "domestic realism" – a trend characterized by a departure from the heroic concept of man and from the romantic negation of reality. The attachment to genre-painting shaped the new artistic tastes as well as brought about changes

in the European art: emphasis on verism according to the slogan that "il faut être de son temps".

The preceding considerations are continued in chapter seven which focuses on, first, the influence of W. Hogarth on Polish literature, second, the functioning of the "Flemish element" in the art of the period as well as, third, the image of Raphael in the 19th century literary works. In the 19th century the figure of W. Hogarth epitomizes a moralizing humorist to be recalled in the discussions on the boundaries of realism in verbal and pictorial art (J. Dzierzkowski, J. I. Kraszewski, B. Prus etc). "The Flemish", in turn, amounts to the synonym of an accurate rendering of reality, a tendency deriving from the 17th century Dutch painting. Hence, I provide a survey of some views on Dutch art expressed both by artists and philosophers such as Hegel, Schelling, Norwid, Kremer and Taine, who either approved of or definitely rejected the genre (Schelling, Norwid) on the grounds of an absolutiste concept of art. An increasing admiration for the "Flemish" developed together with the naturalistic-realistic trends. At the same time it was included into the considerations on the essence of national art as depicting places and times, as an image of the present. The figure of Raphael and the influence of this work on the literature of the 19th century, form a separate and vast subject. Here we find not only the master from Urbino himself but also literary transcriptions of his paintings, depicted both in first-class and second-rate works. The author of the famous *Transfiguration* and his art inspired many aesthetic controversies. Raphael himself served as a convenient and well-known example of a genius-artist whose biography was deemed as interesting as his art itself. Since romanticism, the history of reception focusing on the creativity of this painter and architect had reconciled artists and critics who otherwise remained at strife. Raphael was admired by A. Mickiewicz, Z. Krasiński, J. Słowacki, C. K. Norwid and J. I. Kraszewski, honoured as the hero of works by W. Syrokomla and T. Lenartowicz, epitomized the drive towards the ideal in art, towards the moral and Christian as well as the timeless. Although the object of controversy between the adherents of idealism and realism, the Italian artist served as a touchstone, helpful in the assessment of definite artefacts.

In the following chapter I focus on the Neo-Sarmatian (Old-Polish) current, essential to the Polish 19th century art. This trend became a form of recompense for the fettered present and therefore a form adopted by the national style. It consisted in a return to the noble past both in history and literature. The nobility was perceived as the only power capable of liberating the nation from the foreign rule. This resulted in historiographic, literary and pictorial glorifications expressed in verbal forms, popular illustrations as well as paintings exhibited in galleries. The old Polish nobility, its history, customs and characteristic "types" provided the basis for an artistic, escapist utopia granting a world barred from the problems

of the present. The new current preached the idea of national solidarity, described the last representatives of the old gentry, the old – now sacred – country houses were viewed as shrines preserving tradition and holding its relics. A peculiar noble-national iconography was shaped to be referred to the biblical Assarmoth and the ancient Cincinatus. The elements of this iconography were the cross and the sable, a hussar armour and the image of Virgin Mary from the Mountain of Light, a fencing class and the first campaign. Works most popular in this period joined the Neo-Sarmatian current, e.g. *Historical Songs* by J. U. Niemcewicz, *Mister Taddeus* by A. Mickiewicz as well as *Mohort* by W. Pol. and the novels of H. Sienkiewicz (esp. *The Trilogy*). Here I also point to the relations, indicated already in the 19th century, between the "Neo-Sarmatian" artists such as W. Pol and J. Kossak, and the elements of a tale. The structural characteristics of a noble tale, a typically literary kind, were transposed on fine arts thematically involved in historical subjects, tradition and customs belonging to the old gentry. It must be emphasized that the works of the "Neo-Sarmatian" artists diverted from the contemporary Biedermeier patterns of "genre" art because they were interested not only in the noble past but also in the future which, according to the authors of the current, should be free and respect the code of the noble nation: honour, piety and the love of homeland.

Chapter nine is devoted to the relations between literary works apotheosizing the Slavs and the Slavic, as another source of national art, and the fine arts ready to continue this essentially romantic idea. Here I demonstrate a doubleness in the treatment of folk art: the undeniable fascination with songs and legends remains in clear contrast with a disregard of visual art. Folk art inspired both "high" literature and the numerous bucolics and descriptive idylls. It was supposed to constitute the new mythology and the actualization of certain themes, tales and legends encouraged the formation of a 19th century patriotic iconography. Accordingly, the Slavic countries were identified with a land of poetry, Slavs appeared as happy, gently and hard-working people to whom, according to Herder, belonged the future. The "idyllic" trend in Polish painting – approaching the literary style of Brodziński – was followed by otherwise very different authors such as T. Kwiatkowski, A. Kotsis, J. Chełmoński, F. Kostrzewski, W. Pruszkowski, who depicted "the happy country, merry country". The turn of the 19th century watched the more etnographic than "paraliterary" pictures of W. Tetmajer, T. Axentowicz. T. Dębicki, W. Jarocki, F. Pautsch and K. Sichulski. The figures of Piast the Wheeler – the primeval, legendary Polish ruler – the magician Twardowski, the robber Madej as well as the water nymphs of Ukrainian origin, were present both in many literary works and paintings. Interesting examples of legendary elements can be found in the works of the artists around the middle of the 19th century (I. Gierdziejewski) as well as in the art of J.

Malczewski (e.g. the *Fairy Tales*, the cycle *The Poisoned Well*). The latter, however, is closer to Modernism than to the genre-painting of the early lovers of the "country song", such as M. E. Andriolli, the author of illustrations to J. I. Kraszewski's *The Old Tale*, who remained under the undeniable influence of G. Dorè.

The next chapter reports on the national allegories in literature and fine arts. The partitioned Poland shaped its peculiar language of art comprehensible to Poles but incomprehensible to the foreigners-occupants. The words of this language were made of such images as the destroyed nest, the burnt-down hut or a deserted village. The image of an occupied Poland was often associated with Greece conquered by the imperial Rome (Z. Krasiński, J. I. Kraszewski). On the mythical level, it was possible to juxtapose the history of nations and religions enslaved by Rome, with the Polish history. A figurative representation of this kind of thinking was the "dying gladiator" (in fact, a dying Gallic warrior – The Capitoline Museum in Rome) who was identified with a conquered Slav-Pole dying far away from his Slavic homeland but remaining faithful till death. One of the most famous paintings of this period, *The Torches of Nero* by H. Siemiradzki, was interpreted in an analogous manner. It was considered as an allusion to the Messianic concept comparing the Polish sacrifice of the 1863 uprising to the martyrdom of the first Christians. Such attitudes were also revealed, for example, in the series of novels written by J. I. Kraszewski in the 1860s and focusing on the same uprising. They were also present in the cycles of drawings by A. Grottger (*Warsaw, Polonia, Lithuania*). Apart from some pure events from the uprising, they tried to allegorize the pathos of defeat recognized on the realistic but refuted on the mystical and martyrological levels. A comparison of literary texts and artefacts concerned with the events of the uprising confirmed my main thesis, namely, that after the fall of the 1863 uprising the fine arts took over the tasks of romantic art (the consolation of people after the defeat, faith in a final liberation) so far supported by literature. It was only S. Żeromski whose works – much later – ventured more outstanding comments on the times of the uprising. Descriptions of Siberia and the paths followed by deportees, rendered in the "underground language", reminded of the tragic fate of the nation and belonged to the repertoire of the Polish national allegories. "Marches to Siberia", "Stages", "Burials in Ural", "A Farewell to Europe" are equally frequent subjects of the Polish paintings in this period (Malczewski, Sochaczewski, Masłowski, Grottger and others). At that time, the artistic imagination was influenced, first of all, by the martyrological vision of the nation encapsulated in *Anhelli* by J. Słowacki. Its pictorial counterparts were offered by W. Pruszkowski.

In the last chapter I go back to the 19th century "styles of reception" mentioned already at the beginning of this book. They seem to provide a con-

venient referential system useful in the comparative investigation of fine arts and literature at that time. In this period the dominating model of art is didactic and the artist is a teacher. The artist was treated as an indispensable structural element of an artefact itself. An interruption of this dialogue was perceived either as a weakness of art or as a fault on the part of the society who should "follow" the allegorical "signals" sent by a concrete work of art. There was a general concern in Poland that the arts would not be able to develop because the society was not mature enough in terms of its aesthetic tastes. An opinion prevailed up to the end of the 19th century that the Polish art was "a flower growing on the volcano" (an expression used by J. I. Kraszewski). Moreover, the "empathic" relation of the audience towards literary works and paintings was essential. Projecting oneself into the action contained either in art or in literature coincided with the two principal aims of the contemporary verbal and pictorial art: ethic and idealistically aesthetic. This became particularly evident in the 19th century reviews. According to the aesthetic ideals, attempts were made to transgress the barriers of the artistic material. Morals became a structural element of several literary kinds and pictorial forms. It was believed that literature was capable of evoking images in the reader's mind while paintings tried to tell about certain events. The art of that period was mainly considered as a "medium" for the idea. This provided the basis for a "correspondence", an identification of various artistic fields. One of the factors bringing the arts together was, e.g., the search for the "poetic element" in fine arts. And this element was recognized as decisively responsible for the emotive and expressive qualities. The impact of the "poetic" on painting subdued even the realistically-minded critics. For the idealists the "poetic" became a compulsory evaluating criterion as well as the pursued aim. What is more, Polish visual and verbal art was expected to support the national feelings and the obligatory "style of reception" showed preference for the "genre" and for the domestic. Considering the numerous contemporary opinions, artists were evaluated in terms of their attitude to what appeared as national art. The romantic attempt to create national art provided, later on, an ideological basis for genre-painting. The requirement was for the domestic, moving, heart-touching subjects and their simple treatment to guarantee an easy reception. Literature demanded visualization in the same way the fine arts sought for a story. Chances for success were restricted and reserved to artists considered as "national" (e.g. J. Kossak, J. Brandt, J. Chełmoński, J. Matejko, J. Malczewski). National themes, landscapes, costumes or events, initially expressed in literary terms, were transmitted into fine arts whose following leaders were, in this way, tempted by the essentially romantic 19th century "religion of the Polish".

Translated by Ewa Kęblowska-Ławniczak

SPIS ILUSTRACJI

1. W. Strzałecki, *Sztuki piękne*, reprodukcja drzeworytnicza, „Tygodnik Ilustrowany" 1872, s. 61 | 23
2. J. Malczewski, *Na łożu śmierci* (*Śmierć Ellenai*), olej, 1883, Muzeum Narodowe w Krakowie | 36
3. A. Gierymski, *Powiśle*, olej, Muzeum Narodowe w Krakowie, fot. Z. Malinowski | 38
4. W. Podkowiński, *Latarnik*, reprodukcja drzeworytnicza, 1884, „Wędrowiec" 1885, il. wg: W. Wierzchowska, *Władysław Podkowiński*, Warszawa 1981, s. 8, il. 2 | 39
5. M. Gierymski, *Zima w małym miasteczku*, olej, 1872 (obraz zrabowany w czasie wojny), repr. wg negatywu posiadanego przez Muzeum Narodowe w Krakowie | 49
6. J. F. Piwarski, *Dzień Wielkosobotni czyli święcenie jadła pod figurą*, litografia, 1859, ilustracja do: *Kram malowniczy warszawski czyli obrazy miejscowe*, Warszawa 1859, tabl. 1 | 73
7. J. F. Piwarski, *Stary szopa z zapałkami*, litografia, 1859, ilustracja do: *Kram malowniczy warszawski*, tabl. 2 | 74
8. J. F. Piwarski, *Typy i ubiory w dawnej Polsce – Stanisław Radwan*, litografia, 1859, ilustracja do: *Kram malowniczy warszawski*, tabl. 16 | 74
9. W. Leopolski. *Klucznik Gerwazy*, olej, 1874, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, fot. E. Witecki | 77
10. F. Tepa, *Góral*, akwarela, Muzeum Narodowe we Wrocławiu | 79
11. S. Witkiewicz, *Wąskie wrota*, olej, repr. wg negatywu posiadanego przez Muzeum Narodowe w Warszawie | 82
12. A. Lesser, *Miecznik i Maria*, reprodukcja drzeworytnicza, 1887, il. wg: A. Banach, *Polska książka ilustrowana 1800–1900*, Kraków 1959, s. 308 | 84
13. J. Krzesz-Męcina, *Pożegnanie Wacława z Marią*, reprodukcja drzeworytnicza, „Kłosy" 1885, nr 1068, s. 388 | 84
14. L. Kapliński, *Wacław i Miecznik*, litografia, 1859, repr. wg: L. Siemieński, *Album polskich malarzy z Wystaw Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie*, 1859 | 85
15. W. Eljasz-Radzikowski, *Klucznik Gerwazy*, olej, 1866, Muzeum Narodowe w Warszawie, fot. A. Kowalska | 85

16. A. Kozakiewicz, *Protazy (czyta pozew)*, reprodukcja drzeworytnicza, „Kłosy" 1876, nr 597, s. 367, il. wg: A. Bajdor, H. Natusiewicz, *„Pan Tadeusz" w ilustracjach*, Gdańsk 1984, s. 140, il. 120 | 86
17. J. Malczewski, *Ksiądz Robak* (ołówek 1869–72) i W. Gerson, *Robak*, fragment szkiców *Żywe obrazy z Pana Tadeusza*, reprodukcja drzeworytnicza, 1885 (drzeworyt 1883), „Tygodnik Powszechny" 1885, nr 14, s. 214, il. wg: *„Pan Tadeusz" w ilustracjach*, s. 53, il. 33 i 34 | 86
18. T. Maleszewski, *Zosia*, litografia, 1876, Muzeum Literatury w Warszawie, il. wg: *„Pan Tadeusz" w ilustracjach*, s. 122, il. 101 | 87
19. E. Loevy, *Jankiel*, reprodukcja drzeworytnicza, 1890, „Świat" 1890, nr 13, s. 313, il. wg: *„Pan Tadeusz" w ilustracjach*, s. 122, il. 80 | 87
20. W. Grabowski, *W karczmie za stołem*, reprodukcja drzeworytnicza, „Kłosy" 1878, nr 694, s. 241 | 90
21. *Typy wołyńskie – karczemne gody* (podług szkicu hrabiego Młodeckiego), reprodukcja drzeworytnicza, „Tygodnik Ilustrowany" 1863, nr 202, s. 309 | 90
22. A. Grabowski, *Domokrążca*, olej, Muzeum Narodowe w Warszawie | 90
23. M. E. Andriolli, *Ekonom patrzący na dziedziniec*, reprodukcja drzeworytnicza (drzewor. A. Zajkowski 1881), il. wg: *„Pan Tadeusz" w ilustracjach*, s. 137, il. 117 | 90–91
24. L. Kunicki, *Typy i postacie ludowe – stary sługa*, reprodukcja drzeworytnicza, „Tygodnik Ilustrowany" 1865, nr 313, s. 140 | 91
25. F. Kostrzewski, *Pan Szyszkowski u siebie na wsi i na wyścigach*, pióro, ok. 1890, il. wg: I. Tessaro-Kosimowa, *Warszawa i jej mieszkańcy w twórczości Franciszka Kostrzewskiego*, Warszawa 1968, il. 58 | 92
26. A. Kozakiewicz, *Dorobkiewicz*, reprodukcja drzeworytnicza wg obrazu Kozakiewicza z Wystawy Obrazów TZSP w Królestwie Polskim, „Kłosy" 1868, nr 143, s. 169 | 93 | 93
27. A. Grabowski, *Burmistrz małego miasteczka w Galicji* (typ mieszczański), reprodukcja drzeworytnicza obrazu A. Grabowskiego z Wystawy Obrazów TZSP w Królestwie Polskim | 93
28. S. Korzeniewski, *Lirnik*, olej, Muzeum Narodowe w Poznaniu, fot. L. Perz, F. Maćkowiak | 94
29. A. Gramatyka, *Gęsiarka*, olej, Muzeum Narodowe w Warszawie | 94
30. W. Szymanowski, *Handlarka włoszczyzną*, reprodukcja drzeworytnicza, „Tygodnik Ilustrowany" 1884, nr 62, s. 145 | 95
31. S. Masłowski, *Tragarz*, reprodukcja drzeworytnicza, „Wędrowiec" 1884, nr 38, il. wg: M. Kabata, *Warszawska batalia o nową sztukę* „Wędrowiec" 1884–1887), Warszawa 1978, il. 19 | 95
32. W. Gerson, *Dziewczyna bez dachu*, litografia, repr. wg: L. Siemieński, *Album polskich malarzy...*, 1859 | 96

33. W. Gerson, *Typy i postacie ludowe – piaskarze warszawscy*, reprodukcja drzeworytnicza, „Tygodnik Ilustrowany" 1868, nr 29, s. 29 | 96
34. A. Murzynowski, *Sprzedawca statuetek*, olej, 1849, Muzeum Narodowe we Wrocławiu | 97
35. J. Fałat, *Obrazki z życia podwórzowego Warszawy*, reprodukcja drzeworytnicza, „Kłosy" 1882, nr 906, s. 296/7 | 98
36. H. Lipiński, *Tandeciarze*, olej, 1877, Muzeum Narodowe we Wrocławiu | 99
37. F. Kostrzewski, *Skrzypek z przyszłością*, pióro, pędzel, tusz, ok. 1897, il. wg: I. Tessaro-Kosimowa, *op.cit.*, il. 30 | 99
38. F. Pęczarski, *Szulerzy przy świecy*, olej, 1845, Muzeum Narodowe w Warszawie | 100
39. H. Rodakowski, *Roznosiciel telegramów*, akwarela, 1868, z *Albumu Pałahickiego* (repr. wg.: Henryk Rodakowski. *Rysunki*. oprac. A. Ryszkiewicz, Warszawa 1958, il. 47) | 100
40. S. Witkiewicz, *Góral*, reprodukcja drzeworytnicza, 1887, il. wg: A. Banach, *op.cit.*, il. na stronie 233 | 101
41. *Typy Aleksandra Gierymskiego*, reprodukcja drzeworytnicza, „Kłosy" 1889, nr 1266, s. 217 | 101
42. *Typy wołyńskie – obrzędy weselne* (podług szkicu hrabiego Młodeckiego), reprodukcja drzeworytnicza, „Tygodnik Ilustrowany" 1863, nr 202, s. 308 | 102
43. F. Kostrzewski, *Obywatel nowej daty*, rys., tusz, ok. 1858, Muzeum Narodowe w Warszawie, repr. wg: I. Tessaro-Kosimowa, *op.cit.*, il. nr 21 | 102
44. S. Witkiewicz, *Konie warszawskie*, „Wędrowiec" 1884, nr 44, repr. wg: M. Kabata, *op.cit.*, il. 9 | 103
45. S. Masłowski, *Targ na ryby za Żelazną Bramą*, „Wędrowiec" 1884, nr 31, repr. wg: M. Kabata, *op.cit.*, il. 11 | 104
46. S. Witkiewicz, *Szczury*, „Wędrowiec" 1884, nr 26, il. wg: M. Kabata, *op.cit.*, il. 10 | 105
47. S. Masłowski, *Sprzedaż chleba za Żelazną Bramą*, „Wędrowiec" 1884, nr 50, il. wg: M. Kabata, *op.cit.*, il. 12 | 106
48. F. Kostrzewski, *Obywatel starej daty*, rys., tusz, ok. 1858, Muzeum Narodowe w Warszawie, repr. wg: I. Tessaro-Kosimowa, *op.cit.*, il. 20 | 114–115
49. S. Masłowski, *Żelazna Brama*, reprodukcja drzeworytnicza, „Wędrowiec" 1884, nr 26, il. wg: M. Kabata, *op.cit.*, il. 14 | 115
50. F. Kostrzewski, *Od piątej do siódmej z rana w Ogrodzie Saskim*, litografia, il. do: *Szkice i obrazki*, Warszawa 1858 | 116
51. F. Kostrzewski, *Złota sala*, litografia, il. do: *Szkice i obrazki*, tabl. po stronie 148 | 116

52. F. Kostrzewski, *Dowcipniś salonowy*, litografia, il. do: *Szkice i obrazki*, tabl. po stronie 100 | 117
53. L. Kunicki, *Śledziennik*, reprodukcja drzeworytnicza, „Tygodnik Ilustrowany" 1871, nr 166, s. 121 | 122
54. L. Kunicki, *Głowy charakterystyczne — Utrzymujący, że kiedyś był przystojnym*, reprodukcja drzeworytnicza, „Tygodnik Ilustrowany" 1871, nr 166, s. 121 | 122
55. C. K. Norwid, *Łapigrosze*, litografia, il. do: *Łapigrosz — Szkice obyczajowe*, skreślił i tekstem objaśnił A. Bartels, Paryż (1858), 15 litografii A. Bartelsa i C. K. Norwida, tablica 2 | 122
56. C. K. Norwid, *Szczególne upodobania Łapigroszów*, litografia il. do: *Łapigrosz*, tabl. 10 z 5 ilustracjami | 123
57. C. K. Norwid, *Podróż Łapigroszów na kontrakta*, litografia, il. do: *Łapigrosz*, tabl. 12 | 124
58. M. E. Andriolli, *Z życia dworu wiejskiego — święcone dla biednych*, drzeworyt, ryt. J. Holewiński, repr. wg: A. Banach, *op.cit.*, s. 223 | 126
59. F. Kostrzewski, *Wieczorem po pracy* — z cyklu *Z życia dworu wiejskiego*, reprodukcja drzeworytnicza, „Kłosy" 1874, nr 444, s. 9 | 127
60. W. Szerner, *Placówka*, reprodukcja drzeworytnicza, „Kłosy" 1884, s. 136 | 166
61. A. Kowalski, *Na zwiadach*, reprodukcja drzeworytnicza, „Tygodnik Ilustrowany" 1878, nr. 16/28. II | 167
62. F. Pęczarski, *Lichwiarz*, olej, 1844, Muzeum Narodowe w Poznaniu, fot. L. Perz i M. F. Maćkowiak | 169
63. A. Lesser, *Wydobycie zwłok Wandy*, olej, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie | 174
64. L. Loeffler, *Śmierć Czarnieckiego*, olej, 1860, Muzeum Narodowe w Warszawie, fot. Z. Malinowski | 175
65. J. Simmler, *Więzienie Katarzyny Jagiellonki z jej małżonkiem Janem księciem Finlandzkim*, olej, 1859, Muzeum Narodowe w Warszawie | 179
66. J. F. Piwarski, *Obrazy ludowe wiejskie — Wieśniacy z okolic Warszawy, czyli powrót z miasta po jarmarku*, litografia, il. do: *Kram Malowniczy*, Warszawa 1855 – 1859, plansza 2 | 204
67. F. Kostrzewski, *Odpust na wsi*, olej, Muzeum Narodowe w Warszawie | 205
68. F. Kostrzewski, *W karczmie*, olej, 1854, Muzeum Narodowe w Krakowie, fot. Z. Malinowski | 206
69. *Wiek przeszły — wiek teraźniejszy* (fragment), reprodukcja drzeworytnicza, „Tygodnik Ilustrowany" 1859/60, nr 64, s. 620 | 222
70. *Wiek przeszły — wiek teraźniejszy* (fragment), reprodukcja jw. | 222

71. A. Grottger, *Maryasz*, akwarela, 1858, repr. wg: J. Bołoz-Antoniewicz, *Grottger*, Lwów 1910, il. 114 | 226
72. J. Kossak, Karta tytułowa do: *Zawsze oni. Obrazy historyczne i obyczajowe z czasów Kościuszki i Legionów. Dzieło pośmiertne Kajetana Suffczyńskiego (Bodzantowicza)*, Poznań 1875 | 227
73. F. Kostrzewski, Karta tytułowa do: J. I. Kraszewski, *Wioska. Sielanka*, Warszawa 1859 | 229
74. K. Maszyński, *Palcaty*, reprodukcja drzeworytnicza, „Kłosy" 1885, nr 1019, s. 25 | 231
75. J. Chełmoński, *Wyjazd na polowanie*, olej, 1882, Muzeum Narodowe we Wrocławiu | 234
76. A. Wierusz-Kowalski, *Na stanowisku z chartami*, olej, Muzeum Narodowe w Poznaniu, repr. wg negatywu posiadanego przez Muzeum Narodowe w Krakowie | 234–235
77. J. Kossak, Winieta tytułowa *Strzechy*, reprodukcja drzeworytnicza, 1870, repr. wg: A. Banach, *op.cit.*, s. 297 | 236
78. W. Gerson, *Chłop co wyorał zbroję*, reprodukcja drzeworytnicza, 1870, repr. wg: A. Banach, *op.cit.*, s. 316 | 237
79. A. Kotsis, *Dwa pokolenia*, olej, miejsce przechowywania niewiadome, repr. wg: J. Zanoziński, *Aleksander Kotsis*, il. 15 | 238
80. J. Kossak, Ilustracja do *Mohorta* W. Pola, reprodukcja drzeworytnicza, 1882, repr. wg: A. Banach, *op.cit.*, s. 355 | 239
81. J. Kossak, *Wyjazd na polowanie* (Kafarek), akwarela, 1876, ilustracja do *Mohorta* W. Pola, Muzeum Narodowe w Poznaniu | 239
82. J. Kossak, *Wincenty Pol i K. Suffczyński (Bodzantowicz)*, reprodukcja drzeworytnicza, il. do: *Zawsze oni*, il. przed kartą tytułową | 241
83. J. Kossak, Ilustracja do *Zawsze oni*, reprodukcja drzeworytnicza, il. 197 | 242
84. J. Kossak, *Styczeń*, reprodukcja drzeworytnicza, il. do: W. Pol, *Rok myśliwca*, Poznań 1870, repr. wg wydania z roku 1857 | 243
85. J. Kossak, *Grudzień*, reprodukcja j.w. | 243
86. M. E. Andriolli, Ilustracja do *Pamiętników kwestarza* I. Chodźki, 1881 reprodukcja drzeworytnicza, Instytut Sztuki PAN, fot. T. Kaźmierski | 246
87. M. E. Andriolli, Ilustracja do *Urodzonego Jana Dęboroga* W. Syrokomli, reprodukcja drzeworytnicza, repr. wg negatywu będącego w posiadaniu Instytutu Sztuki PAN, fot. T. Kaźmierski | 246
88. A. Kozakiewicz, *Chłopiec z szablą*, olej, 1868, Muzeum Narodowe w Poznaniu, fot. L. Perz i F. Maćkowiak | 247
89. J. Maszyński, *Wstąpienie do konwiktu*, olej, Muzeum Narodowe w Warszawie | 248

90. K. Mirecki, *Na pierwszą wyprawę*, reprodukcja drzeworytnicza obrazu z wystawy TZSP, „Kłosy" 1888, nr 1202, s. 29 | 249
91. J. Kossak, Okładka litografowana do: W. Pola, *Pacholę hetmańskie*, Warszawa 1862, repr. wg: A. Banach, *op.cit.*, s. 314 | 252
92. M. E. Andriolli, *Hrabia i Gerwazy w zamku*, reprodukcja drzeworytnicza, il. do: A. Mickiewicza, *Pan Tadeusz*, Lwów 1882, tabl. po s. 36, repr. wg *„Pan Tadeusz" w ilustracjach*, s. 66, il. 45 | 254
93. M. E. Andriolli, *Spowiedź Jacka Soplicy*, tusz lawowany, 1889, repr. wg jw., s. 204, il. 184 | 254
94. Z. Ajdukiewicz, *Stary sługa*, reprodukcja drzeworytnicza, „Kłosy" 1885, nr 1030, s. 197 | 255
95. J. Szermentowski, *Stary żołnierz i dziecko w parku*, olej, 1869, Muzeum Narodowe w Poznaniu, fot. L. Perz i F. Maćkowiak | 256
96. A. Grottger, *Reprymenda*, z cyklu *Szkoła szlachcica polskiego*, akwarela, 1858, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, fot. E. Witecki | 258
97. L. Loeffler, *Wróżka*, litografia, repr. wg: L. Siemieński, *Album malarzy polskich* | 259
98. B. Łaszczyński, *Scena biczowania*, olej, 1878, Muzeum Narodowe w Warszawie | 260
99. W. Eljasz-Radzikowski, *Młodzi Sobiescy z matką przed grobowcem hetmana Żółkiewskiego*, olej, 1866, Muzeum Narodowe w Poznaniu, fot. L. Perz i F. Maćkowiak | 260
100. J. Brodowski, *Powrót ze ślubu*, olej, 1866, Muzeum Narodowe we Wrocławiu | 261
101. R. Szwojnicki, *Lekcja fechtunku*, reprodukcja drzeworytnicza, „Kłosy" 1882, nr 889, s. 24 | 262
102. J. T. Balukiewicz, *Dożynki*, olej, repr. wg negatywu posiadanego przez Muzeum Narodowe w Warszawie | 263
103. J. Kossak, *Wielkanoc*, reprodukcja drzeworytnicza, „Tygodnik Ilustrowany" 1868, nr 14, s. 175 | 264
104. J. N. Lewicki, Ilustracje do *Pamiętników* J. Ch. Paska, akwaforta, repr. wg negatywu posiadanego przez Bibliotekę Narodową w Warszawie | 266
105. M. E. Andriolli, *Kłótnia w zamku*, reprodukcja drzeworytnicza, ilustracja do: A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, Lwów 1882, tabl. po s. 122 | 269
106. A. Grottger, *Pożegnanie*, olej, Muzeum Narodowe w Krakowie, fot. Z. Malinowski | 269
107. W. Smokowski, Ilustracja do: J. I. Kraszewski, *Anafielas, Pieśni z podań Litwy. Pieśń 1, Witolorauda, Opowiadanie starca*, drzeworyt repr. wg negatywu posiadanego przez Bibliotekę Narodową w Warszawie | 277

108. W. Smokowski, *Stos ofiarny*, il. do: J. I. Kraszewski, *Witolorauda*, jw., drzeworyt, repr. wg negatywu posiadanego przez Bibliotekę Narodową w Warszawie | 278
109. A. Kotsis, *Lato*, olej, 1872, Muzeum Górnośląskie w Bytomiu, fot. Z. Malinowski | 282
110. A. Kotsis, *Para wieśniaków* (*Wiosna*), olej, Muzeum Narodowe w Warszawie | 283
111. J. Kossak, Ilustracja do poematu K. Brodzińskiego *Wiesław*, Warszawa 1886, cynkografia, reprodukcja wg negatywu posiadanego przez Muzeum Literatury w Warszawie, fot. A. Kowalska | 285
112. M. Kotarbiński, *Sielanka*, reprodukcja drzeworytnicza, „Kłosy" 1886, s. 265 | 288
113. W. Pruszkowski, *Sielanka*, olej, Muzeum Narodowe w Krakowie, fot. Z. Malinowski | 289
114. A. Kozakiewicz, *Ze szczebla na szczebel*, repr. wg: *Album malarzy polskich* (teka), Wiedeń ok. 1880 | 290
115. L. Loeffler, *Swaty – zrękowiny w chacie wiejskiej*, olej, Muzeum Narodowe w Warszawie | 290–291
116. W Pruszkowski, *Zaloty*, olej, 1882, Muzeum Narodowe w Poznaniu, fot. L. Perz i F. Maćkowiak | 291
117. F. Streitt, *Pierwsze kroki*, repr. wg: *Album malarzy polskich*, seria I, Monachium – Warszawa 1876 | 292
118. S. Saski, *List miłosny*, olej, Muzeum Narodowe w Krakowie, fot. Z. Malinowski | 293
119. J. Kossak, *Pod kapliczką*, akwarela, 1891, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, fot. E. Witecki | 293
120. *Przodownica*, repr. drzeworytnicza, „Kłosy" 1889, nr 1263, s. 168/9 | 294
121. W. Szerner, *Śniadanie*, repr. wg: *Album malarzy polskich*, seria I, | 295
122. T. Axentowicz, *Święcone*, olej, repr. wg negatywu posiadanego przez Muzeum Narodowe w Krakowie | 296
123. K. Szlegel, *Pielgrzymi u Piasta*, olej, 1865, Muz. Narodowe w Krakowie | 298
124. R. Hadziewicz, *Aniołowie u Piasta i Rzepichy*, rys. tuszem, repr. wg negatywu posiadanego przez Instytut Sztuki PAN w Warszawie, fot. J. Langda i T. Kaźmierski | 299
125. W. Tetmajer, *Piast i Rzepicha*, olej 1908, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, fot. E. Witecki | 299
126. M. Piotrowski, *Śmierć Wandy*, olej, 1859, Muzeum Narodowe w Krakowie, fot. Z. Malinowski | 302
127. C. K. Norwid, *Wanda*, rys. atramentem, repr. wg: J. Maślanka, *Literatura a dzieje bajeczne*, Warszawa 1984, il. 25 | 307

128. A. Zaleski, Ilustracja do: A. Mickiewicz, *Pani Twardowska*, Poznań 1863, staloryt, repr. wg negatywu posiadanego przez Muzeum Literatury w Warszawie, fot. A. Kowalska | 308
129. W. Eljasz-Radzikowski, *Pan Twardowski i diabeł*, olej, 1878, Muzeum Narodowe w Poznaniu, fot. L. Perz, F. Maćkowiak | 308–309
130. I. Gierdziejewski, *Twardowski na Krzemionkach*, olej, Muzeum Narodowe w Warszawie | 309
131. M. E. Andriolli, *Madej*, drzeworyt, il. do: K. W. Wójcicki, *Klechdy*, Warszawa 1876, s. 105 | 312
132. W. Pruszkowski, *Spowiedź Madeja*, olej, 1879, Muzeum Narodowe w Poznaniu, fot. L. Perz, F. Maćkowiak | 312
133. W. Pruszkowski, *Rusałki*, olej, Muzeum Narodowe w Krakowie, fot. Z. Malinowski | 314–315
134. W. Pruszkowski, *Rusałka*, olej, repr. wg negatywu posiadanego przez Muzeum Narodowe w Krakowie | 314–315
135. W. Pruszkowski, *Nimfy wodne*, olej, 1887/8, Muzeum Narodowe w Warszawie | 316
136. K. Mirecki, *Wodnica*, „Tygodnik Ilustrowany" 1880, nr 228, s. 297 | 317
137. I. Gierdziejewski, *Sen Gedymina*, olej, ok. 1850–55, Muzeum Narodowe w Warszawie | 320
138. W. Gerson, *Zachwycenie*, olej, 1864, Muzeum Narodowe w Warszawie. | 320
139. J. Malczewski, *Bajki II — Zatruta studnia*, olej, 1902 Muzeum Narodowe w Poznaniu | 322
140. J. Suchodolski, *Pogorzelcy*, olej. 1836?, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, fot. E. Witecki | 328
141. J. Szermentowski, *Strącone gniazdo*, olej, 1865, Muzeum Narodowe w Poznaniu, fot. L. Perz, F. Maćkowiak | 328–329
142. H. Rodakowski, *Wizja w więzieniu*, olej, 1880, Muzeum Narodowe w Warszawie | 330
143. A. Chmielowski, *Sielanka*, olej, repr. wg negatywu posiadanego przez Muzeum Narodowe w Warszawie | 334
144. H. Siemiradzki, *Pochodnie Nerona* (*Świeczniki chrześcijaństwa*), olej, 1874–1876, repr. wg: S. Lewandowski, *Henryk Siemiradzki*, Warszawa–Kraków 1904, tabl. po s. 52 | 336
145. T. Styka ilustrujący *Quo vadis* (Pracownia Jana Styki podczas wykonywania ilustracji do książki H. Sienkiewicza), repr. wg negatywu posiadanego przez Instytut Sztuki PAN w Warszawie | 338
146. H. Pillati, *Pogrzeb pięciu poległych*, olej, Muzeum Narodowe w Krakowie, fot. Z. Malinowski | 344

147. A. Lesser, *Pogrzeb pięciu poległych*, olej, Muzeum Narodowe w Krakowie, fot. Z. Malinowski | 345
148. A. Grottger, *Branka* (*Polonia*), I, kredka, 1863, Országos Magyar Szépmuvészeti Muzeum, Budapeszt, repr. wg: *Grottger Artur, Pięć cyklów*: „*Warszawa I*", „*Warszawa II*", „*Polonia*", „*Lituania*", „*Wojna*", Wstęp napisał W. Juszczak, Warszawa 1957 (tablice w albumie numerowane jedynie w obrębie danego cyklu) | 348
149. A. Grottger, *Kucie kos*, (*Polonia*), II, kredka, 1863, pozostałe dane jw | 349
150. A. Grottger, *Bój* (*Lituania*), IV, kredka, 1866, Muzeum Narodowe w Krakowie, repr. wg: *Grottger Artur. Pięć cyklów*... | 350
151. A. Grottger, *Schronisko* (*Polonia*), IV, kredka, 1863, Országos Magyar Szépmuvészeti Muzeum Budapeszt, repr. jw. | 351
152. A. Grottger, *Obrona dworu* (*Polonia*), V, kredka, 1863, jw. | 352
153. A. Grottger, *Na pobojowisku* (*Polonia*), VIII, kredka, 1863, repr. jw. | 353
154. A. Grottger, *Po odejściu wroga* (*Polonia*), VI, 1863, kredka, repr. jw. | 354
155. T. Ajdukiewicz, *Obóz powstańców w lesie*, olej, 1875, Muzeum Narodowe w Poznaniu, fot. L. Perz, F. Maćkowiak | 357
156. H. Pillati, *Ucieczka na wozie w czasie bitwy* (*Konwój rannych*), olej, Muzeum Narodowe w Warszawie | 358
157. W. Malecki, *Patrol powstańców*, olej, Muz. Narodowe w Warszawie | 359
158. A. Piotrowski, *Epizod z powstania 1863 roku*, olej, Muzeum Narodowe w Warszawie | 359
159. J. Malczewski, *Na etapie*, olej, 1883, Muzeum Narodowe w Warszawie | 362
160. J. Malczewski, *Śmierć na etapie*, olej, 1895, Muz. Pomorza Zachodniego | 363
161. W. Pruszkowski, *Eloe*, pastel, 1892, Muz. Narodowe we Wrocławiu, fot. E. Witecki | 365
162. A. Grottger, *Pochód na Sybir*, rys. kredką, 1867, Muzeum Narodowe w Poznaniu, fot. L. Perz i F. Maćkowiak | 366
163. K. Alchimowicz, *Pogrzeb na Uralu*, olej, 1873, Muzeum Narodowe w Poznaniu, fot. L. Perz i F. Maćkowiak | 367
164. S. Masłowski, *Pożegnanie zesłańca*, olej, 1910, Muzeum Narodowe w Warszawie | 368
165. K. Piloty, *Pod areną*, reprodukcja drzeworytnicza, „Tygodnik Ilustrowany" 1884, nr 69, s. 257 | 369
166. G. Max, *U wejścia do katakumb*, reprodukcja drzeworytnicza, „Kłosy" 1874, nr 453, s. 149 | 372
167. J. Malczewski, *Na etapie. Sybiracy*, olej, 1890, Muzeum Narodowe w Warszawie | 373
168. C. Jankowski, *Powrót bocianów*, reprodukcja drzeworytnicza, „Kłosy" 1889, nr 1239, s. 221 | 401

ERRATA

Strona, wiersz	Jest	Powinno być
29, przypis 54^{9}	*1984*	*1884*
53, przypis 4_{3}	A. Maruszewskiej	A. Martuszewskiej
58^{8}	które	która
111^{14}	*Portrety Nie-Van-Dyka*	*Portrety przez Nie-Van-Dyka*
135^{10-11}	angielskim	anielskim
326_{7}	"oevre"	"oeuvre"
391, przypis 69_{1}	V. Cousiny	V. Cousin
409_{8}	F. Tepy	F. Tepa
416_{18}	*Stary szopa*	*Stary Szopa*

W. Okoń, *Sztuki siostrzane*